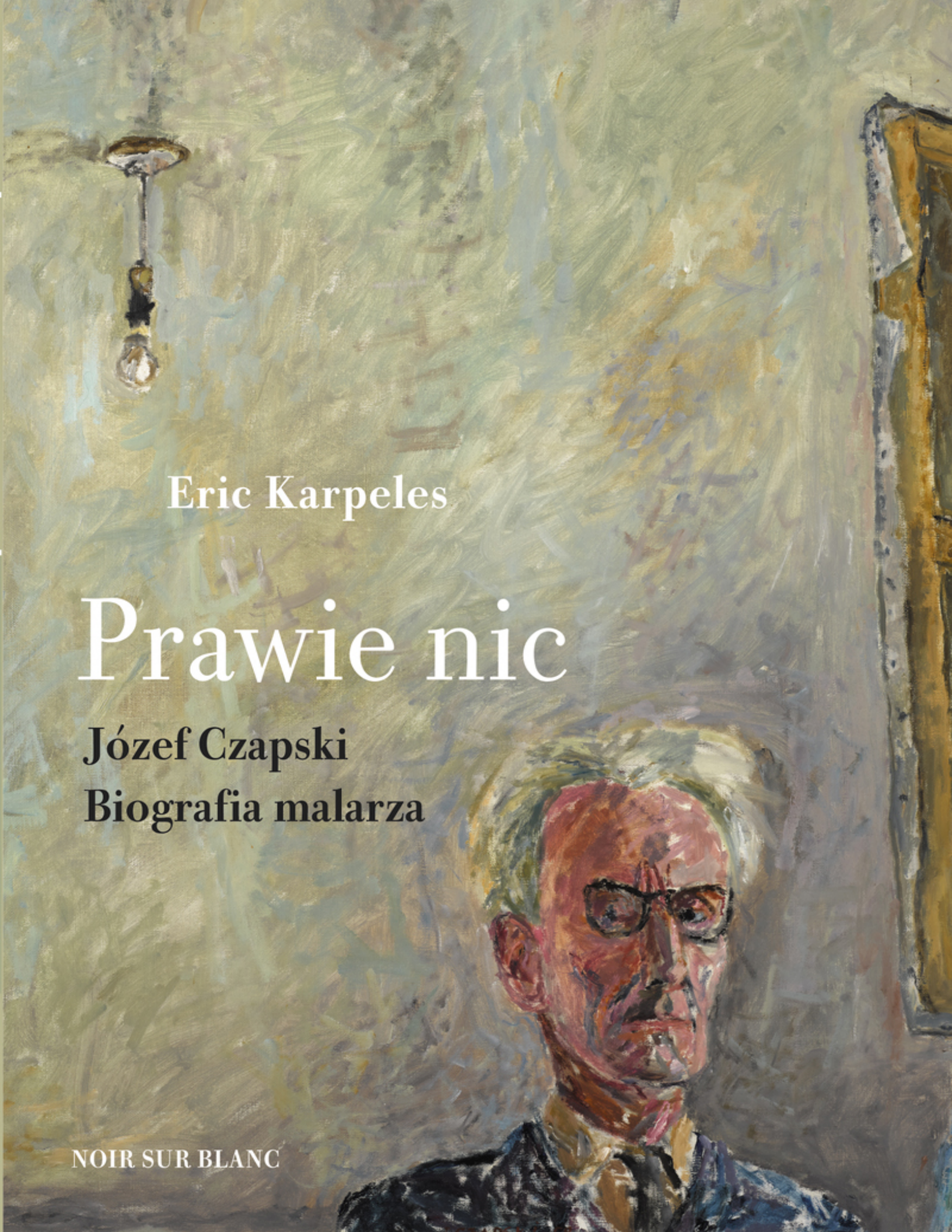


Eric Karpeles

Prawie nic

Józef Czapski
Biografia malarza

NOIR SUR BLANC

ERIC KARPELES

PRAWIE NIC

JÓZEF CZAPSKI.
BIOGRAFIA MALARZA

Przełożył
Marek Fedyszak

NOIR SUR BLANC

Spis treści

Karta redakcyjna

Dedykacja
Motto

Podmalówka, czyli wprowadzenie
CZĘŚĆ PIERWSZA: 1896–1939. STAŁEM SIĘ MALARZEM
Rozdział pierwszy
Rozdział drugi
Rozdział trzeci
CZĘŚĆ DRUGA: 1939–1945. ŻOŁNIERZ, WIĘZIEŃ, OCALENIEC
Rozdział czwarty
Rozdział piąty
Rozdział szósty
Rozdział siódmy
Rozdział ósmy
Rozdział dziewiąty
Rozdział dziesiąty
CZĘŚĆ TRZECIA: 1945–1951. DYPLOMATA, WIELKI JAŁMUŻNIK, „KULTURA”
Rozdział jedenasty
Rozdział dwunasty
Rozdział trzynasty

CZĘŚĆ CZWARTA: 1951–1979. POWRÓT DO MALARSTWA
Rozdział czternasty
Rozdział piętnasty
Rozdział szesnasty
Rozdział siedemnasty
CZĘŚĆ PIĄTA: 1979–1993. CZAS SPEŁNIONY
Rozdział osiemnasty
Rozdział dziewiętnasty
Rozdział dwudziesty
Rozdział dwudziesty pierwszy

Podziękowania
Obrazy
Zdjęcia
Rysunki
Autorzy i źródła fotografii
Przypisy

Tytuł oryginału: ALMOST NOTHING: THE 20TH CENTURY ART AND LIFE OF JÓZEF CZAPSKI

Opracowanie redakcyjne: LIDIA KOŚKA i zespół wydawniczy
Korekta: BEATA WYRZYKOWSKA, AGATA NOCUŃ
Okładka według projektu ERICA KARPELESA
Na okładce wykorzystano obraz: *Autoportret z żarówką*, 1958, ze zbiorów Michała Popiela de Boisgelin

Copyright © 2018 by Eric Karpeles
For the Polish edition
Copyright © 2019, Noir sur Blanc, Warszawa

ISBN 978-83-65613-85-1

Oficyna Literacka Noir sur Blanc Sp. z o.o.
ul. Frascati 18, 00-483 Warszawa
e-mail: nsb@wl.net.pl
księgarnia internetowa: www.noirsurblanc.pl

Konwersja: eLitera s.c.

Dla Michaela Sella

They who one another keepe
Alive, ne'r parted bee.

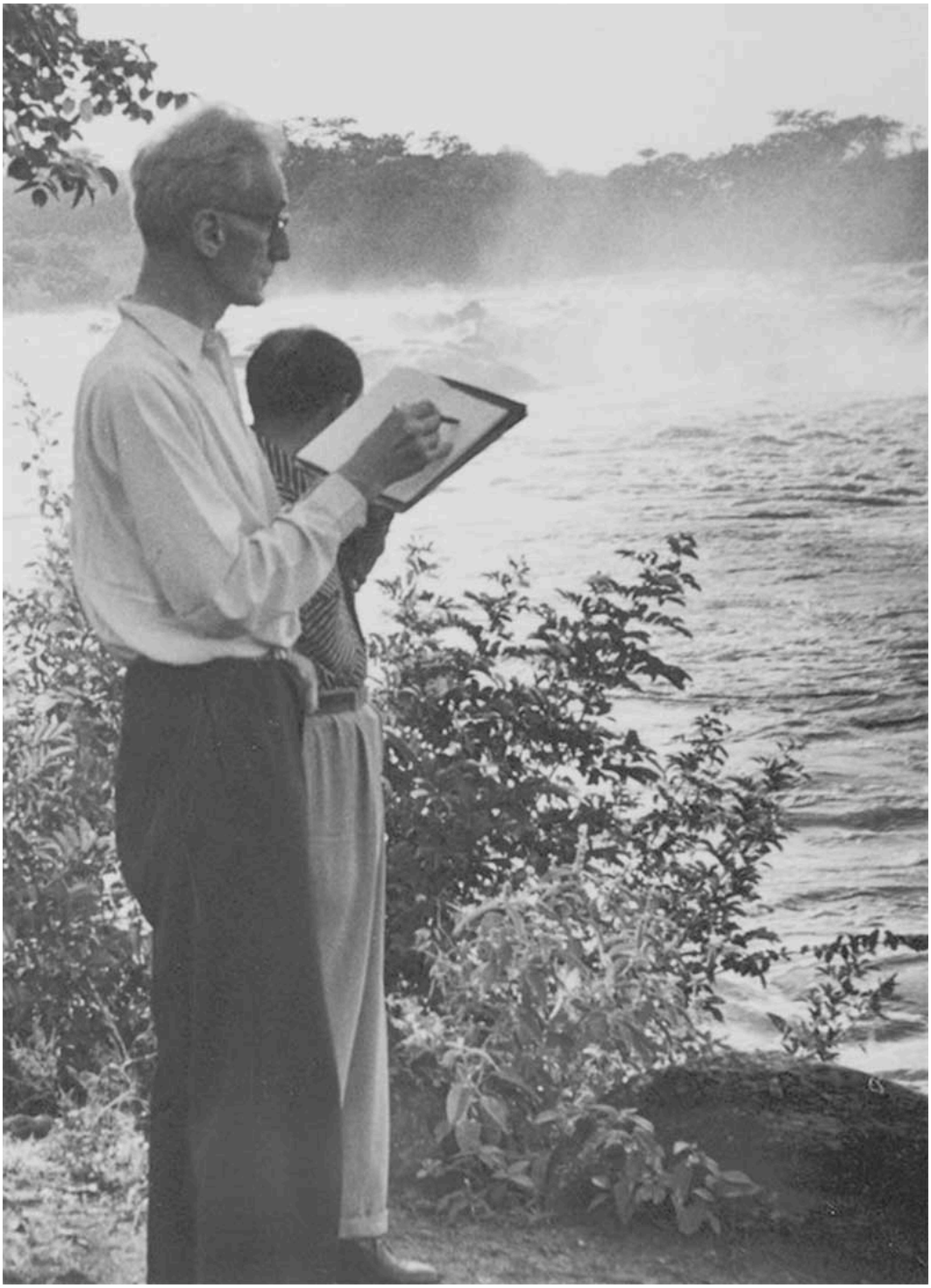
Nie mogą być rozłączeni,
W których krew jedna płynie.

JOHN DONNE, *Pieśń*
przekład Stanisław Barańczak

Si fractus illabatur orbis
impavidum ferient ruinae.

Choćby ziemia na kawały
Pękła, na gruzach jeszcze nieugięty.

HORACY, *Ody*, Księga III, 3
przekład Lucjan Siemieński



Podmalówka, czyli wprowadzenie

Moje pierwsze spotkanie z Józefem Czapskim było całkiem niespodziewane. Jeszcze poprzedniego dnia nic o nim nie słyszałem. Następnego dnia całkowicie mną zawładnął.

Od znajomego z Paryża, który lubi zaspokajać mój głód krytycznego myślenia, dostałem pewnego czerwcowego ranka niewielką francuską książkę o Prouście. Nazwisko autora, Józef Czapski, nie było mi znane. Niczym zwierzę zagrzebujące się w swoim siedlisku opadłem na fotel i zacząłem czytać. W pewnej chwili próbowałem zmusić się do przerwania lektury. Myślałem, że mógłbym w ten sposób przedłużyć przyjemność czytania do kilku dni, zamiast wyczerpać jej zasób za jednym posiedzeniem. Czytałem jednak dalej, uśmiechając się i kiwając głową z zadowoleniem. Chłonąc ostatnie słowa, niechętnie podniosłem wzrok. Miałem wrażenie, że jak w teatrze opada kurtyna i kończy się spektakl, który powinien trwać nadal. Wróciłem do pokoju, z którego przecież w ogóle nie wychodziłem, tylko po to, aby odkryć, że dzień dawno utonął w mroku. Zmierzch zawiesił mnie między dniem a nocą, tak jak moja świadomość zawisła między światem Czapskiego a moim.

Byłem wdzięczny za to nieoczekiwane pojawienie się dzieła Czapskiego w moim życiu. Przejęty tak, jak zdarza się to tylko przy pierwszym czytaniu poruszającej książki. Nie mogłem się wyzbyć uczucia, że nie dzieje się to przypadkiem. Nie, był to rodzaj wyzwania – nie ze strony mojego znajomego, ale raczej, o dziwo, ze strony samego autora będącego malarzem jak ja. Czułem to wyzwanie instynktownie i ono mnie niepokoiło. W eseju zadedykowanym Czapskiemu Zbigniew Herbert opisuje spotkanie z zagadkowym dziełem sztuki, oddając doskonale mój nastrój:

> Od razu pojąłem, choć trudno byłoby to racjonalnie wytłumaczyć, iż stało się coś ważnego, istotnego, coś znacznie więcej niż przypadkowe spotkanie w tłumie

> arcydzieł. Jak określić ten stan wewnętrzny? Obudzona nagle ostra ciekawość, napięta uwaga, zmysły postawione w stan alarmu, nadzieja przygody, zgoda na olśnienie. Doznałem niemal fizycznego uczucia – jakby ktoś mnie zawołał, wezwał do siebie[1].

Następnego dnia wielokrotnie, niemal bezustannie myślałem o tym, co Czapski napisał o Prouście i jak to napisał. W całej książce zachowuje ujmujący, niemal potoczny ton, bez cienia oschłej protekcjonalności znawcy. Jego piórem wiedzie zachwyt, nie analityczny dystans; opowiada nie tylko o samej powieści, ale i o swoich czytelniczych doznaniach. Początkowo, przeczytawszy kilkusetstronicowy opis przyjęcia, postanowił zrezygnować z dalszej lektury. Skłonny był zgodzić się ze zjadliwą oceną France'a: „Życie jest za krótkie, a Proust za długi".

> Zbyt mało znałem język francuski, by zasmakować w samej istocie tej książki, ocenić jej rzadką formę. Byłem przyzwyczajony do książek, w których coś się dzieje, których akcja opowiadana bardziej potoczną francuszczyzną żywiej się rozwija, nie miałem dostatecznej kultury literackiej, by umieć podejść do tych książek przebogatych, szlifowanych jak drogie kamienie [...][2].

Czapski zjednał mnie wyznaniem, że brak mu „dostatecznej kultury literackiej", by sprostać Proustowi. Z podobnym poczuciem własnych niedostatków zmagałem się, zbierając materiały do książki o obrazach w powieści Prousta. Odnalazłem więc w Czapskim bratnią duszę. Moja entuzjastyczna reakcja na jego hołd wynikała również ze świadomości, że w przeciwieństwie do mnie Czapski nigdy nie zasiadł, jak to się zwykle robi, do napisania tekstu o Prouście. Wstęp do książki wyjaśnia: jest ona zapisem odczytów, które wygłosił jako polski oficer przetrzymywany podczas II wojny światowej w obozie jenieckim w otchłaniach Związku Sowieckiego. Nie mając w obozie powieści Prousta, musiał polegać wyłącznie na żywym wspomnieniu *W poszukiwaniu straconego czasu*. Dla potrzeb zaimprowizowanych wykładów musiał odtwarzać

fragmenty powieści z pamięci. Sam proces posługiwania się pamięcią był spełnieniem i ucieleśnieniem Proustowskiego przedsięwzięcia.

> Dopiero tam zrozumiałem, co znaczy tak ceniona przez Prousta i według niego jedyna istotna i twórcza „pamięć mimowolna” (*mémoire involontaire*). Wówczas zrozumiałem, jak wzmaga tę pamięć oderwanie się od książek, gazet, od miliona drobnych wrażeń intelektualnych normalnego życia. Z daleka od wszystkiego, co mogło mi świat Prousta przypominać, wspomnienia moje o nim, które na początku zdawały mi się niezmiernie szczupłe, zaczęły mi się gwałtownie i nieoczekiwanie rozrastać z siłą i precyzją zarazem jakby zupełnie niezależną od mojej woli[3].

Posuwając się śladem Prousta, podsuwał Czapski pojęcie „czasu odzyskanego” jak promyk nadziei współwięźniom, wyczerpanym pracą ponad siły i niedożywionym, przytulonym do siebie w nieubłaganym morderczym zimnie. Kim był ten człowiek, tak bezbronny i zarazem tak pewny siebie, w cywilu malarz, który starał się wznieść ponad poniżającą kondycję upodlonego sowieckiego więźnia, mówiąc do grupy swoich rodaków – po francusku – o Prouście?

Kilka dni później sięgnąłem po książkę Czapskiego i przeczytałem ją ponownie. Tym razem, robiąc to wolniej i bardziej świadomie, odkryłem nowe znaczenia i silny podtekst, który umknął mi podczas pierwszej lektury. Byłem zaciekawiony i zaniepokojony zarazem. W takich okolicznościach moją zwykłą reakcją jest spacer. Wyruszyłem do miejsca, gdzie zaczyna się mój ulubiony szlak, i krętą ścieżką wzdłuż płynącego powoli strumienia zacząłem się piąć po stromym zboczu pod osłoną kalifornijskich sekwoi, dębów i drzew laurowych. Znałem tam każde wzniesienie i każdy uskok skalistej drogi. Po półgodzinnym marszu zatrzymałem się, żeby odpocząć na drewnianym moście przerzuconym nad jarem w miejscu, gdzie szlak przeskakuje na przeciwległe zbocze. W powietrzu unosił się przyjemny zapach, śpiewały ptaki. Spod mostu dobiegał szmer spływającej po kamieniach wody. Spojrzałem

na kępę sękatych sosen, które stąd często podziwiam, zawsze wyglądających inaczej, w zależności od pory dnia i stale zmieniającego się pstrokatego światła. Kilka długich gałęzi wyginało się, a ich surowe, lecz wyszukane kształty przypominały mi szkice, na których Paul Cézanne przedstawiał lasy nad Château Noir, posiadłością niedaleko Aix-en-Provence, gdzie lubił malować. Nagle zdałem sobie sprawę z literackiego skojarzenia, które próbowało zaznaczyć swoją obecność w tej części mojego umysłu, gdzie słowo i obraz rywalizują ze sobą. Spojrzałem na palce prawej dłoni, zaciśniętej na omszałej poręczy mostu, a następnie z powrotem na falujące gałęzie drzew. Z drugiego tomu powieści Prousta wyłonił się nieproszony fragment, scena, w której młody bohater, podróżujący powozem wzdłuż lasu, spostrzega kępę drzew. Trzy z nich wdzierają się do jego świadomości:

> [...] widziałem je dobrze, ale duch mój czuł, że pokrywają coś, co umyka jego władzy [...]. Jednakże, w miarę jak powóz się posuwał, widziałem, jak wszystkie trzy zbliżają się. [...] Niby cienie, zdawały się prosić mnie, abym je wziął z sobą, abym je wrócił życiu. [...] Widziałem, jak drzewa oddalają się, poruszając rozpaczliwie rękami, zdając się mówić do mnie: „Czego się nie dowiesz od nas dzisiaj, nie dowiesz się nigdy. Jeżeli nam pozwolisz opaść na dno tej drogi, skąd siliłyśmy się wspiąć do ciebie, ten sekret o tobie, któryśmy ci przynosiły, osunie się na zawsze w nicość”. [...] Byłem smutny tak, jak gdybym stracił przyjaciela, jak gdybym sam umarł, zaparł się umarłego lub wyrzekł się Boga[4].

Znalazłszy się w cézanne’owskim krajobrazie, w otoczeniu drzew i głazów pod postrzępionym fioletowobłękitnym niebem, zdołałem wywołać mimowolne wspomnienie fundamentalnego tekstu o zapamiętywaniu. Tyle myśli cisnęło mi się do głowy, że nie wiedziałem, jak je uszeregować. Było ich niemal za dużo, bym mógł je przetworzyć. Proust i Cézanne, obaj stanowiący kamienie węgielne mojej edukacji sentymentalnej, dość niespodziewanie zaczynali oddziaływać na siebie nawzajem. Ich duchy zawładnęły

odrębnymi sferami mojej wyobraźni, a ich wyraziste, lecz równie obrazoburcze istoty zawsze okazują się trudne do pogodzenia.

W powieści Prousta dorosły narrator, połknąwszy kawałek ciastka umoczony w lipowej herbacie, usiłuje rozpoznać mgliste poruszenie wywołane tajemniczą, alchemiczną reakcją jego mózgu. Nie znajduje niczego, czego mógłby się uchwycić, rozumie jednak, że prawda, której szuka, nie tkwi w tym napoju, lecz „w nim samym". Po kilku nieudanych próbach przechodzi w neutralny stan pomiędzy aktywnym pobudzaniem wspomnienia, które chce się pojawić, a pozwoleniem, by po prostu zjawiło się z własnej woli. Niespodziewanie smak i zapach triumfują nad inteligencją i dawno pogrzebane obrazy z dzieciństwa zaczynają się w nim otwierać niczym kwiaty w słońcu.

Cézanne uważał, że prawda osadzona jest na mocnych podstawach gdzieś poza nim, nie czai się niewysłowiona w zakamarkach jego umysłu. Dzień za dniem, rok po roku stawał na wprost namacalnych znaków obecności świata przyrody, zewnętrznych realiów, które starannie badał jako symbole niezmiennej siły. Zbocze góry, wyczuwalny ciężar owoców, postaci kąpiące się w rzece, gracze usadowieni przy karcianym stoliku – kolejnymi pociągnięciami pędzla starał się odtworzyć wydestylowane formy na płótnie. Gdyby żył kilka lat dłużej i mógł przeczytać *W stronę Swanna*, niemal na pewno odrzuciłby solipsystyczne poszukiwania Prousta jako rodzaj gry urojeń.

Jak miałem rozumieć ten konflikt wrażliwości? W spisie książek opublikowanych przez Czapskiego, zamieszczonym na końcu jego odczytów o Prouście, spostrzegłem tytuł *O Cézannie i świadomości malarskiej.* Stojąc ponad granicą dzielącą tych dwóch nieprzystających do siebie modernistycznych wizjonerów i wykazując podobne do mojego przywiązanie do obu, Czapski zdawał się cierpliwie na mnie czekać. Jakby „ktoś mnie zawołał, wezwał do siebie". Musiałem go tylko znaleźć.

Józef Czapski, postać na ogół nieznana czytelnikom i artystom anglojęzycznym, przeżył swoich niemal dziewięćdziesiąt siedem lat w wielu życiowych rolach – jako żołnierz, osoba publiczna, świadek historii, pamiętnikarz, eseista i malarz. Jego życie objęło prawie cały wiek XX. Dominującą cechą fizyczną Czapskiego był wzrost: mierzył dwa metry. Osiągnąwszy tak niedogodną posturę dość wcześnie, musiał posiąść subtelną umiejętność poruszania się w przestrzeni świata zbudowanego dla niższych od siebie. Lubił chwalić się przed młodymi siostrzenicami i siostrzeńcami: *Je suis le plus grand peintre de Paris!*, ironicznie wykorzystując podwójny sens słów *le plus grand peintre*, oznaczających nie tylko najwyższego, ale i największego malarza. Zdjęcia, które robiono mu w ciągu jego długiego życia, ukazują człowieka chudego jak patyk, niezmiennie najwyższego w każdej fotografowanej grupie. Przewyższał o głowę swoich przyjaciół i krewnych, dowódców oraz widzów zebranych na wernisażach. Jego jasne oczy osadzone były blisko siebie i zazwyczaj spoglądały zza okularów. Mocno zarysowany orli nos spajał pociągłą twarz z imponującym czołem, zwieńczonym koroną gładkich prostych włosów, przyciętych nad dużymi uszami. Czapski miał wąskie wargi i kwadratową szczękę. Kończyny jego i tors były szalenie długie, dłonie duże, palce pięknie ukształtowane. Niczym wydłużony, idący człowiek Giacomettiego, miał skłonność do pochylania się. W liście do Hannah Arendt Mary McCarthy opisała, że widziała na wystawie dzieł Vermeera w Paryżu swojego przyjaciela Czapskiego, „starca mierzącego dwa metry, poruszającego się z zadowoleniem wśród tłumu niczym struś i robiącego obrazkowe zapiski w szkicowniku”[5]. Wysoki głos brzmiał nieco skrzekliwie, jak jaskrawe barwy oboju. Namiętny rozmówca, władający biegle czterema językami, jest fascynującym bohaterem filmów, gdy na naszych oczach formułuje swoją zawsze jasną wypowiedź. Przerywa tylko wtedy, gdy niespiesznie zastanawia się, za którą myślą podążyć, czekając na odpowiednie

słowa. Pochłonięty pilną potrzebą porozumiewania się, lubił rozmawiać, dowodzić swej tezy, żeby zaraz podjąć żarliwy dialog.

Urodzony w uprzywilejowanej arystokratycznej rodzinie żył jak artysta, jak mnich. Miał w sobie wiele zarówno z dziecięcego daru zadziwienia, jak i powagi będącej ubocznym skutkiem poszukiwania prawdy. Chochlik i mędrzec współistnieli w nim w równej mierze, w osobliwej harmonii. Poważny, szczery i uważny, był dla wielu ludzi uosobieniem moralnej nieskazitelności i ludzkiej dobroci w mrocznych czasach. Towarzyski, czarujący i figlarny, z lubością słuchał dobrze opowiedzianych zabawnych historii i serdecznie się z nich śmiał. Dręczył się cierpieniem innych. W jego oku pojawiał się zarówno filuterny błysk, jak i łzy. Będąc głęboko wierzącym ekumenicznym katolikiem, żywił niemal fizyczną odrazę do banału i sentymentalizmu. Pośród bezustannych wyzwań europejskiego XX wieku usiłował zachować swoje priorytety. Dwa pytania, które sobie stale zadawał – „Jak być lepszym człowiekiem?" oraz „Jak pozostać wiernym sobie?" – określały odrębne rzeczywistości poruszające jego umysł. Zważywszy różnorodność ról, jakie mu w życiu przypadły, jednolitość jego charakteru i wyjątkowa wierność prawdzie, podłoże jego intelektualnego, fizycznego i duchowego „ja", są uderzające.

Mimo gorliwego zaangażowania w walkę z totalitaryzmem i pomoc innym Czapski uważał się przede wszystkim za malarza. Malowanie nadawało sens jego życiu. Ta dziedzina sztuki wymagała odosobnienia; ilekroć mógł, szukał samotności w pracowni, by tam obcować ze swoją wizją. Kiedy nie był w stanie wygospodarować w swoim życiu miejsca na nieprzerwany trud w pracowni, na ile tylko mógł, starał się zachować wizualną wrażliwość na materię świata i rejestrować jej wpływ na siebie; ołówek, pióro i papier zawsze miał pod ręką. Doceniany za czynne zaangażowanie na arenie idei politycznych, w teatrze działań wojennych, jest mniej znany i mniej podziwiany za poddanie się wymogom malarskiego

życia. Według jednego z przyjaciół Czapskiego „bardziej podziwiano jego osobowość niż jego malarstwo. Ci, którzy kupowali jego obrazy, czynili to często przede wszystkim z przyjaźni dla człowieka. Jego malarstwo pozostaje właściwie nieznane”[6].

Tak jest nadal. Obrazów Czapskiego prawie nie ma w zbiorach publicznych, większość znajduje się w prywatnych kolekcjach w różnych miejscach Europy. Wiele dziesięcioleci temu obrazy Czapskiego zostały zakupione i oficjalnie zarejestrowane w narodowych zbiorach w Polsce i we Francji, ale ich tytuły pojawiają się jedynie opatrzone numerami katalogowymi przyporządkowanymi pracom przechowywanym w magazynach. Tylko nieliczne płótna są wystawiane publicznie. Obrazy dobrane przypadkowo pod względem tematyki, stylu, pochodzące z różnych okresów, pojawiają się w internecie, rzadko jednak wiadomo, czyją są własnością i gdzie się aktualnie znajdują. Ubóstwo tych zasobów budzi niedosyt, a marna jakość reprodukcji nie daje wyobrażenia o oryginałach. Od czasu do czasu należy przypominać, że obraz – olej na płótnie, fresk, akwarela – jest rzeczą prawdziwą, wyjątkowym przedmiotem, którego płaszczyzny i głębię można ocenić, wyłącznie obcując z nim, gdy oglądający znajduje się względem dzieła w takim samym miejscu co jego twórca. Obraz zajmuje w świecie przestrzeń, co jest niemożliwe na przykład dla muzyki; obrazy żyją wśród nas jako niezbite fakty, wiszą na ścianach, są namacalnie obecne. Jako przedmioty są czczone, podziwiane, zamieniane w towar, kradzione, niszczone lub całkowicie ignorowane. Fotografie obrazów są tylko ich bladymi cieniami – tak samo partytury zawierają nuty, które są tylko zapisem czegoś innego. Zdecydowanie za często doświadcza się współczesnego malarstwa z drugiej ręki. Pliki cyfrowe podświetlane z tyłu na ekranach oraz reprodukcje w książkach i czasopismach są mizernymi namiastkami dialogu z oryginalnym dziełem. Choć może się to wydać oczywiste, nie da się naprawdę ocenić walorów obrazu, nie stojąc przed nim. „Więź oryginału z miejscem i czasem

jego istnienia – twierdzi Walter Benjamin – składa się na pojęcie autentyczności”[7].

Początkowo tropienie prac Czapskiego i uzyskiwanie dostępu do nich dwadzieścia lat po jego śmierci wymagało niemal detektywistycznych umiejętności, uporu i gorliwości. Steven Barclay, ów znajomy, który miał tak szczęśliwą rękę, przysyłając mi książkę z odczytami Czapskiego o Prouście, dopiero niedawno dowiedział się o jego istnieniu. Pomagał Mavis Gallant, urodzonej w Kanadzie, a mieszkającej w Paryżu autorce opowiadań poruszających złożone problemy emocjonalne, która przygotowywała swoje pamiętniki do publikacji. Siedzieli przy stole w kuchni jej mieszkania na Montparnassie, opracowując kolejne tomy wspomnień. Skupiając się na zapisach dokonanych w latach sześćdziesiątych, Steven zaczął tracić z pola widzenia znajome drogowskazy w krajobrazie intelektualno-politycznym tej burzliwej epoki. Stale padały nazwiska licznych polskich emigrantów. Kim na przykład byli poeta Aleksander Wat i jego żona Ola, których imiona zaczęły się pojawiać strona za stroną? Stosy naczyń piętrzyły się w kuchennym zlewie, w powietrzu unosił się zapach kawy, a Mavis raczyła Stevena opowieściami o latach, gdy związała się z grupką pisarzy i artystów, którzy osiedli w Paryżu, porzuciwszy pozostającą pod komunistyczną władzą Polskę. Tak przekazuje się smak dziejów. „Byli bardzo utalentowani – mówiła o swoich polskich przyjaciołach – tak właśnie wyobrażamy sobie Europejczyków”. Mavis poznała wielu członków tej emigranckiej społeczności; niektórzy z czasem mieli się pojawić, przemienieni, jako postacie w zbiorach jej własnych opowiadań. W pewnym momencie swej gawędy na temat polskich spraw w Paryżu wspomniała w serdecznych słowach o malarzu, który napisał godną podziwu książkę o Prouście: o Czapskim.

Steven pomógł mi powiązać fakty, torując drogę ku mojemu pierwszemu bezpośredniemu kontaktowi z kimś, kto znał

Czapskiego. Richard Overstreet, życzliwy amerykański malarz wykształcony w Berkeley, mieszka w Paryżu od 1960 roku, w dużym starym mieszkaniu, z eleganckimi pokojami połączonymi wąskimi korytarzami i stromymi schodami. Jego mieszkanie i pracownia przy rue de La Vrillière, niedaleko Palais Royal, były kiedyś domem urodzonej w Argentynie surrealistycznej malarki Leonor Fini oraz polskiego krytyka i eseisty Konstantego Jeleńskiego, wielkiego orędownika malarstwa Czapskiego i jednego z jego najbliższych przyjaciół. Richard, postać barwna jak z kart powieści Henry'ego Jamesa, nadal żyje wśród pozostałości po tych dwóch wielkich osobowościach i pośród potomków licznej rodziny ich egzotycznych kotów. Po raz pierwszy spotkał Leonor Fini w 1967 roku, kiedy zatrudnił się jako drugi reżyser u Johna Hustona, kręcącego film osadzony w średniowiecznej Francji. Fini projektowała do niego kostiumy z epoki. Znana zarówno ze śmiałych projektów scenograficznych, jak i obrazów, w swoich zainteresowaniach strojami nie ograniczała się do ubierania aktorów. Słynna *poseuse* – fotografowana w strojach Elsy Schiaparelli, w masce, nago – była kocią pięknością, którą cieszyło towarzystwo kotów. Gdy rozpoczęły się zdjęcia do filmu, Richard i Leonor nawiązali bliskie kontakty. Stopniowo został wciągnięty w krąg kochanków i wielbicieli, którzy ją otaczali i znajdowali spełnienie w jej nieokiełznanym ekshibicjonizmie. Jeleński, centralny element tego *ménage*, znany był powszechnie jako Kot. Razem z Leonor pomagał młodemu Amerykaninowi poruszać się w sieci bizantyjskich intryg paryskiego świata sztuki, ułatwiając mu ugruntowanie swojej malarskiej wiarygodności.

W niskim, pełnym dzieł sztuki i książek salonie Overstreet przy kieliszku wina mówił ciepło o Czapskim, którego uważał za niezwykłą, obecnie, niestety, niedocenianą postać (to odczucie mieli wyrażać bez ogródek niemal wszyscy, z którymi przez wiele lat rozmawiałem). „Na początku lat siedemdziesiątych – wspominał Richard – Kot zaprosił Czapskiego do siebie. Siedzieli we dwójkę

w zadymionym gabinecie na drugim piętrze, gdzie Jeleński pracował i przyjmował gości za zamkniętymi drzwiami. Czapski był niezmiernie uprzejmy i ciepły, pochodził z planety i epoki bardzo odległych od moich. Słynący ze zdolności zbliżania zasadniczo odmiennych, odległych światów Kot w kilku słowach prezentacji doskonale przygotował płaszczyznę porozumienia i sprawił, że moje spotkanie z Czapskim miało serdeczny charakter. Na przestrzeni lat widywałem go u Kota przy wielu okazjach; często przychodził na lunch. Swoje rozmowy zawsze okraszał wyrafinowanymi opowieściami. Z łatwością potrafił przywoływać Prousta, ale we wszystkim zachowywał swój własny, niepowtarzalny styl".

Richard zadzwonił w moim imieniu do Wojciecha Karpińskiego, polskiego eseisty, który bardzo dobrze znał Czapskiego, i zaaranżował spotkanie. Karpiński ma kilka obrazów Czapskiego, napisał również o nim książkę. Kilka dni później udałem się razem z Richardem do mieszkania nieopodal Place d'Italie. Niski sześćdziesięciokilkuletni mężczyzna z krągłą twarzą i krótko przystrzyżonymi siwymi włosami powitał nas w progu i zaprowadził długim, zastawionym książkami korytarzem do salonu z półkami uginającymi się od książek. Richard przedstawił mnie jako człowieka interesującego się Czapskim. Karpiński, który poprosił, żebym mówił do niego po imieniu, zadał kilka bezpośrednich pytań, po czym opowiadał z uczuciem o Czapskim. Zachęciła go wiadomość, że jako malarz pragnąłbym się dowiedzieć jak najwięcej o obrazach Czapskiego. Docenił też chyba to, że nie taiłem, jak ograniczona jest obecnie moja wiedza. Uśmiechnął się i skinął głową, po czym zaczął mnie wypytywać. Obaj ukrywaliśmy się za swobodną rozmową po francusku, oceniając siebie nawzajem.

Richard, który dotąd grzebał w jakichś katalogach, nagle zmienił temat i zaczął rozmawiać z Karpińskim o dawnym projekcie związanym z posiadłością Jeleńskiego. Wycofałem się nieco,

odchylając się na krześle i pozwalając oczom wędrować, bliżej się przyjrzeć urządzeniu pokoju. Pocztówki ze zbiorów muzealnych na całym świecie, przedstawiające szczegóły portretów pochodzących ze wszystkich niemal epok historii sztuki, od mumii z Fajum po obrazy Davida Hockneya, stały tu i ówdzie na półkach z książkami. Na jednej ze ścian rozpoznałem duży pejzaż morski Rainera Fettinga. Na innej, w sąsiednim pomieszczeniu, widoczny w obramowaniu drzwi i oświetlony z góry, wisiał obraz olejny promieniejący kolorem i ciepłem. Instynktownie wyczułem, że to obraz Czapskiego – pierwszy, jaki w życiu ujrzałem. Wstałem możliwie najdyskretniej i podszedłem do niego.

Chłonąc nowy obraz, zwykle stosuję się do ustalonych zasad. Najpierw lubię ocenić całość z odległości kilkudziesięciu centymetrów. Potem przysuwam się bardzo blisko, żeby zbadać powierzchnię i sprawdzić detale. Cofam się na odległość wyciągniętej ręki, żeby pogodzić to, co stwierdziłem z bliska, z tym, co ujrzałem z daleka, po czym, w końcu, lubię znowu się odsunąć i spojrzeć z drugiego końca pokoju. Na tę nałogową choreografię patrzenia — blisko, bliżej, potem wstecz i jeszcze dalej – składają się te same kroki, jakie zazwyczaj nieświadomie robię, kiedy maluję, szukając tej samej zmieniającej się perspektywy, gdy analizuję całość, nim skupię się na szczegółach. Niemal zawsze znajduję coś, czego nie widziałem wcześniej, lub jakiś fragment, na który nie zwróciłem dostatecznej uwagi. Po pewnym czasie przysuwam się, po czym się cofam, znowu przybliżam i znowu cofam, w miarę jak nowa wizualizacja tworzonego dzieła powoli zespala się i pozostawia świeże piętno w moim umyśle. Niosę ten obraz w sobie, w razie potrzeby przywołując go z pamięci. Gdy znajduję się daleko od malowanego obrazu (często w łóżku, obudzony ze snu w środku nocy), odkrywam ukazujący się w wyobraźni korytarz i dopóki nie wrócę do studia, mogę pracować nad swoim obrazem w wyobraźni, tak jak w szachach dochodzi się w myślach do następnego posunięcia.

Na ścianie mieszkania Karpińskiego znalazłem obraz przedstawiający ciemnowłosego młodego mężczyznę w białej koszuli z krótkim rękawem i w czarnych spodniach, widzianego z tyłu. Został uchwycony w momencie, gdy patrzy na inny, długi, horyzontalny obraz abstrakcyjny, zawieszony na żółtej ścianie. Ustawiwszy się na wprost niego, niczym baletmistrz splótł dłonie za plecami, a głowę przekrzywił lekko w lewą stronę. Ot i cały obraz – plecy mężczyzny przyglądającego się obrazowi. Zarys postaci jest nieostry, składają się na nią trzy kolory, każdego użyto do zaznaczenia poszczególnych fragmentów sylwetki mężczyzny. Czarna plama przedstawia tył głowy, a naniesiona mocnymi pociągnięciami pędzla gruba warstwa czarnej farby – nogi i stopy. Odsłonięty kark, przedramiona i dłonie namalowano farbą w kolorze różowo-pomarańczowo-koralowym. Duży niezamalowany owal pośrodku płótna przedstawia białą koszulę mężczyzny okrywającą jego tułów i ramiona. Kilka nonszalancko namalowanych rzadkich czarnych kresek, przypominających zęby grabi, sugeruje zaciśnięte palce, nakreślone z rozmachem i zapamiętaniem widocznym na późnych portretach Fransa Halsa.

Obraz, którego kontemplacją tak głęboko pochłonięty jest ów młody mężczyzna – obraz w obrazie – ma jasne, ziemistożółte tło, na którym poziomo przez środek ciągną się ciemniejsze pudełkowate formy. Błękitny kwadrat powstał przez nałożenie kleistej farby bardziej energicznymi pociągnięciami pędzla niż na innych formach, które są popielate i mniej wyraziste, bo ich kolory powstały z wymieszania farb bezpośrednio na płótnie. Suchy cienki pędzel zanurzony w czarnym pigmencie wyrył półprzezroczystą linię wyznaczającą kontury wystawianego obrazu. Czapski osłabia subtelną paletę abstrakcyjnego dzieła, pokrywając ścianę galerii, na której ono wisi, jaskrawą kanarkową farbą. Została ona nałożona szybkimi ruchami pędzla, żeby olśniewać brawurową eksplozją kolorów. Farba tła ścieka w kilku miejscach tam, gdzie ściana galerii styka się z podłogą, której pomarańczoworóżowa barwa (powstała

z wymieszania tych samych barwników, których użyto do namalowania ciała młodego mężczyzny, z dodatkiem odrobiny bieli) swobodnie zachodzi na ślady żółtej farby. W kilku miejscach obrazu przezierają skrawki niezamalowanego płótna, naznaczając go punktami światła i zapewniając coś w rodzaju „własnego oddechu w obrazie" – wyrażeniem tym Czapski opisywał walor, który podziwiał w malarstwie. Te skrawki stanowią efekt uboczny ekstatycznych ruchów pędzla, ich puste przestrzenie emitują światło równie mocne jak nałożone kolory. Pokusę, by zamalować płótno w całości, hamuje świadomość, że potem nie ma odwołania, stanu „odkrytości" nie da się przywrócić. Czapski zdaje sobie sprawę z tego, że bez tych pozbawionych farby miejsc obraz byłby znacznie ciemniejszy.

To małe płótno, o wymiarach czterdzieści sześć na sześćdziesiąt jeden centymetrów, bardzo mocno zaznacza swoją obecność. Chociaż Czapski miał osiemdziesiąt pięć lat, gdy je malował, dzięki intensywnej żółtej barwie, pulsuje światłem niczym dziecięcy rysunek słońca. Mogło powstać w niespełna godzinę, ale Czapski prawdopodobnie poświęcił pracy nad nim znacznie więcej czasu, cały dzień lub nawet tydzień, stopniowo nanosząc farbę drobnymi pociągnięciami pędzla, wstrzymując się z obawy, że zrobi niewłaściwy ruch i pozbawi obraz świeżości. A może jednak ten akurat obraz stworzył za jednym zamachem, w ciągu jednego cudownego poranka. Ostatecznie, jak długo to trwało, nie ma w ogóle znaczenia. Każdy obraz, obojętne jak powoli lub jak szybko powstawał, zawsze stanowi gwałtowny wyraz całej dotychczasowej historii artysty. Tak brzmi odpowiedź na wieczne pytanie stawiane wszystkim malarzom: „Ile czasu potrzebowałeś, żeby to namalować?".

Patrząc na obraz przedstawiający kogoś, kto patrzy na obraz, zacząłem odczuwać pewne skrępowanie, ale to dziwne uczucie dość szybko przemogła silniejsza od niego moc obrazu,

wydobywając mnie z cielesnej powłoki i przyciągając z powrotem do płótna. Przypomniał mi się homerycki i szekspirowski trop „opowieści w opowieści", „sztuki w sztuce", który pozwala wykorzystać fikcję wewnętrznej intrygi do ujawnienia prawdy intrygi zewnętrznej. Podobne zjawisko można wyśledzić w dziejach malarstwa. Pogrążony w zadumie przed płótnem Czapskiego, czułem, jak w moim umyśle pojawiać się zaczyna obraz z początków XVIII wieku, *Szyld sklepu Gersainta*, dzieło Antoine'a Watteau, które akt spoglądania na obraz przedstawiający ludzi patrzących na obraz wynosi do poziomu niemal wojerystycznej przyjemności. Byłem prawie pewny, że obraz w obrazie na niewielkim płótnie Czapskiego to dzieło Nicolasa de Staëla, francuskiego malarza rosyjskiego pochodzenia, którego twórczość kojarzy mi się z paryską sceną artystyczną połowy XX wieku (później miało się to potwierdzić, jest nim *Composition en gris et bleu* z 1950 roku). Widoczne w pracy Czapskiego nasycenie czystym kolorem, posługiwanie się farbą i umiejętna redukcja form przywodziły na myśl obrazy Miltona Avery'ego. Watteau i Avery emanujący z jednego płótna? Byłem zaintrygowany i urzeczony.

Próbując wcześniej rozeznać się, jakim malarzem jest Czapski, byłem rozczarowany. W jego pracach, które widziałem na reprodukcjach, zdołałem dostrzec tylko podstawową umiejętność posługiwania się farbą i coś, co wydawało mi się uporczywą dowolnością malarskich rozstrzygnięć. Pociągały mnie pewna świeżość i śmiałość tematyki i kompozycji, nie umiałem jednak określić faktury jego obrazów. Przed tym małym żółtym płótnem wątpliwości zniknęły. Miałem przed oczyma dowód malarskiej siły Czapskiego.

Kiedy znacznie później natrafiłem na cykl jego rysunków przedstawiających dzieła osiemnastowiecznego brazylijskiego rzeźbiarza Aleijadinho, rozpoznałem natychmiast, że szkice te mogły powstać tylko w barokowym sanktuarium w mieście

Congonhas w brazylijskim stanie Minas Gerais. Znalazłem w nich jakby wpisane w kreskę Czapskiego wyraźne powinowactwo z moimi własnymi rysunkami, które robiłem, przyglądając się tym samym monumentalnym steatytowym rzeźbom, w których uderzające połączenie chropowatości i świętości wydaje się niemal ekspresjonistyczne (te same walory przemówiły do mnie w szkicach Czapskiego). Nagła świadomość, że on i ja staliśmy kiedyś, w odstępie pięćdziesięciu lat, patrząc uważnie, z ołówkiem w dłoni, w tym samym miejscu w odległym zakątku świata, była czymś niesamowitym. Ta niezapomniana grupa masywnych rzeźb proroków i figur pasyjnych jest mało znana w Paryżu i Nowym Jorku, a ich autor stale pomijany w historii sztuki. Kontakt z niedocenionymi pracami o olbrzymiej sile oddziaływania, patrzenie na nie oczami nieskażonymi przez ugruntowane sądy stanowi rzadki przywilej. Podczas przeciągającej się wizyty w Ameryce Południowej Czapski trafił do Congonhas, do Aleijadinho. W czasie mojej podróży też tam trafiłem, a potem, wiele lat później, miałem trafić do Czapskiego; wrażliwość i doświadczenie dziwnie zazębiają się w tej opowieści o jego życiu i twórczości.

Cóż takiego jest w jego obrazach i rysunkach, że wciąż wywierają na mnie tak silne wrażenie? Początkowo ich jakość była dla mnie dyskusyjna, a ogólny wpływ ograniczony. Niniejsza książka świadczy o tym, że zmieniłem zdanie. Podczas wernisażu późnej wystawy jego obrazów reporter przeprowadzający wywiad z Czapskim ocenił ich niemodną tematykę, znalazłszy na nich „samotnych ludzi, stoliki w opustoszałych kawiarniach, na wpół ukryte twarze w metrze, stare i niepiękne osoby w pachnących stęchlizną, obitych pluszem fotelach teatralnych lub ponurych pasażach. Drobne codzienne zdarzenia ujrzane w przelocie". Dziennikarz wyróżnił także „jasne pejzaże i na pozór nieistotne przedmioty, takie jak stolik nocny z kawałkiem sznurka na blacie".

Czapski odparł: „Tak, to prawie nic. Ale to prawie nic oznacza wszystko”[8].

Pewien zapis w jego dzienniku ukazuje rezultaty kilkudniowej pracy poświęconej rysowaniu różnych kwiatów. Czapski, potrafiący wykraczać poza własne dostrzeżone niepowodzenia, odnotowuje zniechęcenie faktem, że zdołał uchwycić tylko odrobinę ich witalności.

> Kiedy rysujesz, czujesz każdą kreskę prowadzoną na papierze jako coś żyjącego, nieodwołalnego, i naraz rysunek zaczyna żyć. [...] Potem dwie – jedną kreską – notatki tulipanów wydały mi się nagle żywiej istniejące. Dlaczego? Bo je czułem podczas rysowania, czułem ten związek niezdarnego, niepewnego, zdeformowanego trochę rysunku, jakby między końcem mojego ołówka a mną nie było żadnej przerwy. Ja byłem na końcu ołówka[9].

Mam nadzieję ożywić Czapskiego w sposób, w jaki opisuje rysowanie tych tulipanów. On i ja spotykamy się na końcu ołówka.

STAŁEM SIĘ MALARZEM

CZĘŚĆ PIERWSZA: 1896–1939

Rozdział pierwszy

Pisane mu było życie szczęśliwe. Trzeciego kwietnia 1896 roku urodził się Józef Maria Emeryk Franciszek Ignacy hrabia Hutten-Czapski. Rola hrabiego nigdy go nie pociągała, odnosił się nieufnie do ludzi, którzy go w ten sposób tytułowali. Konstanty (Kot) Jeleński, pisarz i przyjaciel, podsumował kosmopolityczne dzieje rodu Czapskich:

> Austriacy są tu patriotami czeskimi, niemieccy protestanci wiernie służą Rosji, polscy Czapscy są lojalnymi poddanymi caratu, dopóki nie nawróci ich na patriotyzm córka udzielnego książątka Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego. Co wuj, to przyjaciel Mickiewicza i Tocqueville'a, jeśli nie wróg Bismarcka; co ciotka, to uczennica Chopina, co kuzynka, to właścicielka Duino z *Elegii* Rilkego; co dziadek, to protektor Marii Duplessis – Damy Kameliowej[10].

Korzenie drzewa genealogicznego rodziny tworzą splot narodów, kultur i przekonań politycznych. Baron Aleksander von Meyendorff, wuj Czapskiego, czuł się jak u siebie w najbliższym kręgu cara Mikołaja II i służył jako jego ambasador w Londynie. Kuzyn Czapskiego, marksistowski rewolucjonista Gieorgij W. Cziczerin, bliski współpracownik Lenina, został po rewolucji październikowej pierwszym po Lwie Trockim sowieckim ministrem spraw zagranicznych. Czapski bardzo lubił opowiadać, jak jego ciotka Maria Pusłowska wpadła w gniew, gdy bolszewicy przejęli władzę w Petersburgu. Uzbrojeni ludzie skonfiskowali wszystko, co trzymała w bankowym skarbcu. Wtargnąwszy do gabinetu ministra, zażądała, by w jej imieniu nakazał zwrócić zrabowane brylanty. Cziczerin kategorycznie odmówił. Pusłowska zamaszystym ruchem zgarnęła z biurka stos poufnych dokumentów. „Ukradliście moje

brylanty! – zawołała – to ja zabieram wasze akta!”. Cziczerin siłą odebrał papiery i wyprowadził kuzynkę z gabinetu, a ta, nim trzasnęła drzwiami, wykrzyknęła: „Mogę tylko prosić Boga, byś się opamiętał!”. Cziczerin, nie chcąc, by do niej należało ostatnie słowo, gwałtownie otworzył drzwi: „Twój Bóg nie istnieje, ot co myślę!”.

Matka Czapskiego, Józefa, przyszła na świat jako hrabina Josephine von Thun und Hohenstein. Jej najstarszy brat, hrabia Franz Anton von Thun und Hohenstein, był premierem austriackiego rządu. To on podarował siostrzeńcowi cisawego kuca. Narowiste zwierzę wielokrotnie zrzucało małego Józia, który w końcu zaczął bać się wierzchowca. Hrabia Thun niechcący wzburzył także inną wrażliwą duszę, pewnego żydowskiego lekarza, w którym to spotkanie pozostawiło trwały ślad. Hrabia – wysoki, chudy, nienagannie ubrany mężczyzna – pewnego razu spieszył się do Bad Ischl, gdzie dwór Habsburgów rezydował latem. Na wiedeńskim Westbahnhofie, nie zwracając uwagi na konduktora, znalazł wolny przedział pierwszej klasy i zamknął za sobą drzwi. Jego pociąg niebawem odjechał. Inny podróżny, obserwujący z peronu zachowanie premiera, był oburzony jego wyniosłością. Sam bowiem zapłacił za bilet pierwszej klasy, lecz w jego przedziale nie było toalety, w odróżnieniu od miejsca, którym zawładnął hrabia Thun. Ów podróżny – doktor Zygmunt Freud – daremnie powoływał się na swoje prawo do muszli klozetowej. Tej nocy w pociągu trapił go sen. Nad ranem zapisał go i poddał gruntownej analizie. Wuj Czapskiego pojawia się na stronach *Objaśniania marzeń sennych* jako symbol arogancji władzy, źródło freudowskiego poczucia niemocy i przyczyna głębokiego urazu. Freud zdawał sobie doskonale sprawę z długich dziejów służby publicznej członków rodu Thun und Hohenstein w roli ministrów kultury i zwolenników reformy edukacji, a jednak przypadkowe spotkanie z hrabią uprzytomniło mu za pośrednictwem snu, że psychoanaliza jest bezradna wobec myśli politycznej, i pozostawiło

bolesne poczucie wyobcowania. Józef Czapski nie odziedziczył ani władczości swojego wuja Franza, ani jego kastowego antysemityzmu, miał jednak pójść w ślady członków rodziny oddanych służbie publicznej.

Oprócz bałtyckich, austriackich i rosyjskich przodków miał też kilku polskich antenatów. Urodził się w Pradze, tuż pod zamkiem królewskim, w rodowym pałacu Thunów, gdzie obecnie mieści się ambasada Włoch. W dzieciństwie zajmował pokój ocieniony skrzydłem potężnego orła wyrzeźbionego nad bramą. Zarówno jego dziadkowie po mieczu, jak i po kądzieli posiadali latyfundia, podróżowali swobodnie między Petersburgiem i Paryżem, jeździli do niemieckich wód, a Wielki Tydzień spędzali na modłach w Rzymie. Nad wychowaniem ich dzieci czuwały polskie, francuskie i niemieckie guwernantki, korepetytorzy, instruktorzy fechtunku i nauczyciele muzyki. Wzorca moralnego dostarczali zatrudniani w tym celu księża. Matka Czapskiego miała sześciu braci i pięć sióstr, wszystkich skoligaconych z innymi arystokratycznymi rodami. Dorastała, mówiąc po niemiecku i francusku. Polskiego zaczęła się uczyć w wieku lat dwunastu. Postanowiła w ten sposób wesprzeć sprawę udręczonego narodu, jej zdaniem godnego większego szacunku. Wyszła za Polaka, hrabiego Jerzego Hutten-Czapskiego, i uczyła swoich siedmioro dzieci polskich pieśni patriotycznych. Emeryk Hutten-Czapski, ojciec Jerzego i dziadek Józefa, pragnął ze swoich chłopców „zrobić Greków lub Rzymian”. Matka Jerzego, z domu baronowa von Meyendorff, była Niemką. Ojciec Józefa Czapskiego wychowywał się w Petersburgu, mówiąc po francusku, rosyjsku i niemiecku. Ten polski arystokrata nauczył się w pełni języka ojczystego dopiero jako student uniwersytetu.

Józef i jego rodzeństwo – Leopoldyna, Elżbieta, Karolina, Maria, Stanisław i Róża – wychowywali się w Przyłukach, posiadłości niedaleko Mińska, na terenach obecnej Białorusi. Wszystkimi opiekowała się niania, Konstancja Jakubowska, serdeczna kobieta,

którą nazywali „Babuśką”. Nie było wcale przesądzone, że dzieci – zdrobniale nazywane Poldzia, Lila, Karla, Marynia, Józio, Staś i Rózia – będą się czuły Polakami. Polskie dziedzictwo ojca stało się im drogie pod wpływem matki Austriaczki. „Kto ty jesteś? Polak mały” – wpajała swoim dzieciom. Brak uprzedzeń narodowościowych niekoniecznie jednak świadczył o szerszej tolerancyjności. Józefa Hutten-Czapska, pobożna, rygorystycznie przestrzegająca zasad wiary katolickiej, nie życzyła sobie niekatolików w domu. W Przyłukach, gdzie służba i chłopi byli na ogół prawosławni, ta nieustępliwość powodowała niemałe komplikacje. Starszy syn Józef zrozumiał jako chłopiec, że pobożnością może zaskarbić sobie względy matki. Jeszcze długo po jej śmierci religijność Czapskiego, który stale pragnął matczynej miłości, była silnie naznaczona pamięcią o zmarłej.

Bezpośredni wpływ Józefy na wychowanie dzieci był jednak krótkotrwały. Zmarła, gdy Czapski miał zaledwie sześć lat. W ostatnich tygodniach ósmej ciąży dostała ostrego zapalenia wyrostka robaczkowego. Córka Teresa przyszła na świat przedwcześnie i nie zdołała przeżyć. Przeprowadzona po wielu burzliwych dyskusjach operacja matki okazała się spóźniona. Józefa była kobietą surową i onieśmielającą, ale stanowiła opokę bezpieczeństwa i bezwarunkowej miłości. Jej niespodziewana utrata odcisnęła na Czapskim głębokie piętno. Nie rozumiejąc, co się stało, nie płakał na jej pogrzebie, ale matka pozostała w jego sercu do ostatnich chwil jego życia.

Dzieci postanowiły zostać polskimi patriotami. W ten sposób czciły przywiązanie matki do przybranej ojczyzny. Ich babka po mieczu nie doceniała tego sentymentalnego odruchu, była zbyt światowa, by przywiązywać się do jednej flagi narodowej. Niemiecka baronowa, która tańczyła z synami cara Mikołaja I na petersburskim dworze, zawsze uważała, że katolickie rządy jej synowej w Przyłukach są zbyt surowe. Czapski lubił przytaczać jej

słowa, że jest „zbyt katolicka, żeby być protestantką, i zbyt protestancka, żeby być katoliczką”. Tymczasem potomstwo Czapskich, żyjące blisko ze sobą w swym małym świecie, zaczęło propagować w rodzinnym majątku coś w rodzaju oświecenia ludu, próbując poszerzać horyzonty chłopów. Urządzali dla nich zebrania, czytali im na głos postępowe rozprawki, proponowali naukę tkactwa i snycerstwa, przy użyciu latarni magicznej pokazywali obrazy ze szklanych przeźroczy. Działania te gniewały ojca i niepokoiły babkę, gdyż pod wpływem młodych ludzi parobkowie przestali jej czapkować, gdy mijała ich konno.

Życie codzienne w Przyłukach płynęło wedle dawnego porządku, odcięte od świata, mimo że linie kolejowe łączące Paryż, Berlin i Warszawę biegły zaledwie kilka kilometrów od posiadłości. Przyjaciel Czapskiego, Jerzy Stempowski, odebrał podobne wychowanie i tak wspominał podróż, którą w dzieciństwie odbył z ojcem do rosyjskiej części podzielonej przez zaborców Polski, obszaru przypominającego okolice Mińska, gdzie leżały Przyłuki.

> Przy ulicy Machnowieckiej, głównej arterii Berdyczowa, znajdował się sklep Szafnagla, do którego panowie szlachta z bliższych i dalszych okolic, zwłaszcza przed świętami i uroczystościami rodzinnymi, przyjeżdżali po pieprz, imbir, wanilię i inne towary kolonialne. [...] Długi szereg pojazdów stał przed sklepem: karety, powozy, fajetony, wasągi, bryczki, szarabany i wozy drabiniaste. Wzdłuż nich, parami lub w małych grupach, przechadzali się przyjezdni w pudermantlach, prowadząc ożywione rozmowy. Dla rozproszonych po powiecie Sarmatów, ziemian czy oficjalistów, ulica Machnowiecka i sklep Szafnagla były głównym miejscem spotkań i źródłem ostatnich nowin. Przechodząc, słyszałem strzępy rozmów o imieninach u cioci Tekli, o chrzcinach u Kapruckich, o tym jak Szułdybułdowicz próbował kupić w Jarmolińcach czwórki koni, i co z tego wynikło. Zniżając nieco głos, mówiono także *de publicis* o wiadomościach, jakie Hejbowicz przywiózł z Petersburga, a Ciotowicz z Warszawy. Dzielono się informacjami o cenach zboża, przywiezionymi przez kupców z Odessy. Źródłem wielu wiadomości było też getto berdyczowskie, gdzie wielu miało krewnych w Nowym Jorku i w Buenos Aires. [...] Zdawało się, że poza terminami płatności weksli przechadzający się po Machnowieckiej nie mieli większych trosk. Ich świadomość historyczna – *Geschichtsbewußtsein*, jak nazywają to Niemcy – była w uśpieniu. Żyli w zaciszu,

z dala od głównego nurtu wypadków, mających przynieść – także w Berdyczowie – wielkie przemiany[11].

Poza największą stratą – śmiercią matki – były to dla Czapskiego i jego rodzeństwa lata względnie szczęśliwe. Najważniejszą postacią ich życia była ukochana „Babuśka". Sprawując z wielką życzliwością i taktem pieczę nad ich codziennym wychowaniem, wpoiła wszystkim poczucie dyscypliny. Relacje Czapskiego z babcią baronową były serdeczne i wiele mu dawały. Posiłki zawsze dostarczały strawy także duchowej; wraz z korepetytorami i guwernantkami do stołu regularnie zasiadało piętnaście do dwudziestu osób. W życiu rodziny dużą rolę odgrywała muzyka. Czapski poświęcał wiele godzin ćwiczeniom na fortepianie. Ilekroć Ignacy Jan Paderewski odwiedzał sąsiedni majątek, całe Przyłuki jechały przez trzy godziny powozem na koncert. Józio słyszał obdarzonego wyjątkowym talentem Jaschę Heifetza, gdy obaj byli jeszcze dziećmi. Przez całe swoje długie życie utrzymywał przyjacielskie stosunki z Arturem Rubinsteinem. Dzięki muzyce po raz pierwszy poczuł egzaltację i przygnębienie.

Pierwszy koncert mego życia. W Houlgate w Normandii. Miałem już dwanaście lat. Kasyno, jakaś śpiewaczka niemiecka, soprano, miała wieczór pieśni, z taką gorączką już nigdy na żaden koncert nie czekałem. Wspomnienie zachowałem dziwnej męki, która mi nie pozwalała nic używać. Od pierwszej chwili rachowałem, ile już przeszło czasu, więc już ćwierć, już połowa, już trzy ćwierci, już zaraz koniec. Całe szczęście oczekiwane było zatrute doszczętnie[12].

Budzącą się w nim wrażliwość artysty, przeczuwającego już, że istnieje związek między odczuciem piękna a upływem czasu, można by określić mianem proustowskiej. Notabene Proust zaczął pisać *W poszukiwaniu straconego czasu* w tym samym roku.

Zgodnie z ugruntowaną od dawna tradycją posyłania arystokratycznych synów na studia poza domem i w nadziei na ich przyszłą karierę prawniczą, Czapskiego i jego młodszego brata

Stanisława wysłano do Petersburga. Mieli tam mieszkać u prywatnego nauczyciela i przygotować się do rosyjskich egzaminów maturalnych. Rodzinny majątek znajdował się w zaborze rosyjskim i chłopcy musieli dodać do imponującej już listy języków lepszą znajomość rosyjskiego. W pałacu w Przyłukach po rosyjsku zwracano się tylko do służby, urzędników niższego szczebla i parobków. Wyjeżdżając z rodzinnego majątku, zostawiali za sobą niespieszne i zasobne życie. Opuszczając świat Przyłuk, tak nienaruszalny zdawałoby się i uporządkowany, nie mogli wiedzieć, że jest on skazany na zagładę.

Chłopcy dobrze zaadaptowali się w Petersburgu, choć warunki, w jakich się znaleźli, były o wiele mniej luksusowe niż w rodzinnym pałacu. Zamieszkali w skromnym mieszkaniu swojego nauczyciela. Uczyli się pilnie w szkole, do której uczęszczały także dzieci dozorców i służących, daleko od świata „wielkich książąt i Niżyńskiego". Czapski poświęcał cztery, pięć godzin dziennie ćwiczeniom na fortepianie i marzeniom o karierze koncertowej. W lodowatym zimnie północy nasiliły się kłopoty z delikatnymi płucami. Dochodząc do siebie po okresach słabości i problemów z oddychaniem, zagłębiał się w lekturę książek i ulegał ich wpływowi. Czytanie pochłonęło go bez reszty po raz pierwszy, gdy zmożony chorobą dostał zestaw przełożonych na rosyjski książek Juliusza Verne'a. Jego ciotka, Zofia Cziczerin, siostra przyszłego sowieckiego ministra spraw zagranicznych, czytała mu na głos opowiadania i powieści Turgieniewa oraz, co jeszcze ważniejsze, dzieła Lwa Tołstoja, powieściopisarza, moralisty i społecznego radykała – to pod wpływem jego pism młody Czapski kształtował swoją osobowość. Nic w jego wychowaniu nie przygotowało go na potęgę tego pisarstwa. Lubił wspominać, że gdy po raz pierwszy czytał *Sonatę Kreutzerowską*, zlewał go pot. Był przede wszystkim pod głębokim wrażeniem zalecenia autora, by złu nie przeciwstawiać się przemocą.

Po długich latach uległości wobec męczących korepetytorów Czapski zdał maturę i wreszcie rozpoczął naukę na cesarskim uniwersytecie. Studiował prawo. Po raz pierwszy w życiu traktowany jak dorosły, wprowadził się do eleganckiego domu swojego wuja Aleksandra Meyendorffa, który, nie mając własnych dzieci, darzył go ojcowską miłością. Baron Meyendorff, orędownik tolerancji religijnej oraz praw mniejszości narodowych w rosyjskiej Dumie, wcielenie rozsądku i inteligencji, był dla Czapskiego wzorem. Wychowany w Weimarze, bliski przyjaciel Ferenca Liszta i Richarda Wagnera, mieszkał w Petersburgu w rezydencji, w której zawsze rozbrzmiewała muzyka. Czapski przyzwyczajał się do prawdziwego życia domowego, gdy wybuch pierwszej wojny światowej zburzył spokój i zakłócił pierwszy rok jego uniwersyteckiej egzystencji. W 1914 roku wojska rosyjskie zaatakowały Prusy. Sankt Petersburg przemianowano na Piotrogród, co brzmiało bardziej słowiańsko (dziesięć lat później miasto miało otrzymać nazwę Leningrad). Wojna się przeciągała i rosła niechęć do cara. Partie polityczne krytykowały władze za nieudolne prowadzenie wojny, robotnicy strajkowali, demonstracje wielokrotnie zakłócały niespieszny rytm uniwersyteckiego życia. W styczniu 1917 roku, po latach obaw o przyszłość swych młodych synów, Jerzy Czapski umieścił ich w Korpusie Paziów, najbardziej prestiżowej akademii wojskowej carskiej Rosji, w nadziei, że dzięki temu opóźni wcielenie ich do armii i wysłanie na front. Liczono również, że słabe zdrowie Józefa, jego chroniczne zapalenie oskrzeli i groźba gruźlicy odsuną perspektywę poboru.

W lutym wybuchła rewolucja. Coraz większe żądania ekonomiczne i społeczne, spotęgowane ciągłym wojennym napięciem, wstrząsnęły starym porządkiem. Bez szczególnego przywództwa ludzie stojący w kolejkach po chleb i strajkujący robotnicy połączyli siły ze zniechęconymi żołnierzami. Zapanował chaos. „Przeżyłem tam [w Rosji] dwie rewolucje, pierwszą z nich, lutową, w Petersburgu” – napisał później Czapski.

> Białe noce tego lata, w mieście pełnym zawrotnych nadziei i wstrząsów, gdzie nie było mleka i cukru, ale gdzie place były aż do rana zapełnione tłumami ludzi wszystkich stanów, którzy godzinami, grupami, bez krzyków, w namiętnym skupieniu dyskutowali o istnieniu i nieistnieniu Boga, o prawości i nieprawości wszelkiego posiadania, o braterstwie ludzi, zniszczeniu wszelkich granic, o nowej sprawiedliwości. W tymże Petersburgu-Piotrogrodzie powstał pierwszy wszechrosyjski Sowiet Robotników i Żołnierzy, a prezes tego sowietu, socjalista Cereteli, tylko co wypuszczony z carskiego więzienia, ogłosił odezwę do żołnierzy wszystkich frontów, by broń złożyli, by się przez zwały trupów okropnej wojny wszyscy bratali. Strzęp gazety z tą odezwą miałem przez długie miesiące zawsze przy sobie[13].

W marcu car abdykował. Korpus Paziów Jego Imperatorskiej Wysokości szybko przekształcono w szkołę oficerską. Czapski ukończył ją we wrześniu 1917 roku i jako oficer kawalerii wstąpił do 1 Pułku Ułanów Krechowieckich. Po kilku tygodniach wybuchła następna rewolucja, październikowa. Czapski, posłany do walki przeciwko oddziałom bolszewików, był przerażony tym, co widział. Przesiąknięty Tołstojowskim pacyfizmem, podszedł do swojego dowódcy i powiedział mu, że nie jest w stanie strzelić, by zabić człowieka. Gotów był położyć głowę za swe antymilitarystyczne przekonania, bo musiał się spodziewać, że stanie przed sądem wojennym i najprawdopodobniej zostanie rozstrzelany za niesubordynację. Tymczasem dowódca oddziału cierpliwie wysłuchał jego żarliwych słów protestu, po czym, rzecz niezwykła, stwierdził, że nie wątpi w czystość jego przekonań i intencji. „Kiedy byłem młody – wyznał dwudziestojednoletniemu kadetowi – też chciałem zmieniać świat. Idź. Próbuj”. Tę zaskakującą wyrozumiałość dla nieposłuszeństwa w trakcie wojny trzeba rozpatrywać, biorąc pod uwagę tytuł szlachecki młodego mężczyzny, jego prezencję i znaczenie rodowego nazwiska. W nakręconym w 1937 roku przez Jeana Renoira filmie *Towarzysze broni*, którego akcja toczy się podczas pierwszej wojny światowej, niemiecki baron, nadzorujący obóz jeniecki, podejmuje wystawną

kolacją równie szlachetnie urodzonego francuskiego pilota, wroga, którego samolot niedawno zestrzelił. Nawet w czasie wojny błękitna krew znaczy więcej niż przynależność do narodu; dwaj arystokraci znajdują większą przyjemność w swoim towarzystwie aniżeli w obcowaniu z pospolitymi żołnierzami z własnej armii. Być może podobne poczucie wspólnoty krwi uchroniło Czapskiego od represji.

Szeregi wojskowe opuścił w styczniu 1918 roku, dołączając do dwóch swoich przyjaciół, braci Antoniego i Edwarda Marylskich. Kierując się antymilitarystycznymi nakazami Tołstoja i Ewangelią, połączyli siły, by na tyle, na ile to możliwe, ulżyć umęczonej ludności. Wspierany przez siostry, Karlę i Marynię, które przybyły do Piotrogrodu, żeby zamieszkać z rodzeństwem, Czapski z pomocą braci Marylskich i błogosławieństwem swojego krewnego, Gieorgija Cziczerina, stworzył w centrum miasta prowizoryczny falanster. Kartki żywnościowe, uprawniające ich okaziciela do jednego kawałka chleba tygodniowo, zbierano do wspólnego użytku. Czapski podjął się gromadzenia żywności we wczesnych godzinach porannych, kiedy chłopi przywozili cenne ziemniaki i mleko z okolicznych gospodarstw. Zapotrzebowanie było wielkie, często wracał z pustymi rękami. Niebawem mleko zupełnie zniknęło z targowisk. Młodzi zapaleńcy sami z trudem bronili się przed głodem, o niesieniu pomocy innym nie mogło być mowy. Mimo najlepszych chęci i gotowości do ciężkiej pracy ich plan spalił na panewce. Po pięciu miesiącach w mieście zapanowała anarchia. Transport został sparaliżowany. Szerzył się głód. Ich nadzieje legły w gruzach. W maju 1918 roku wrócili do Polski.

Ledwie liznąwszy rysunku w szkole średniej, Józef podjął studia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Pod wpływem nagłego impulsu postanowił zostać malarzem. Pół roku później stary świat runął. Trzy wielkie imperia, które od ponad stu lat dławiły polityczną niezależność Polski – Austro-Węgry, cesarstwo Niemiec

i carska Rosja – przestały istnieć. Z entuzjazmem proklamowano utworzenie II Rzeczypospolitej Polskiej. Rozgorączkowany Czapski rzucił studia i chociaż był przysposobiony do roli oficera, zaciągnął się jako szeregowiec do nowo tworzonej armii polskiej – na warunkach zapewniających mu status żołnierza nieuczestniczącego w walkach. Czternastego listopada 1918 roku, trzy dni po tym, jak rozejm z Niemcami zakończył pierwszą wojnę światową, polskie władze odzyskały kontrolę nad siecią kolejową. Tego samego dnia dwudziestodwuletni szeregowiec Józef Czapski otrzymał świeżo wystawiony paszport dyplomatyczny i z uwagi na biegłą znajomość języka rosyjskiego wysłany został przez swojego nowego dowódcę z misją specjalną. Jego zadaniem było odnalezienie pięciu oficerów z 1 Pułku Ułanów Krechowieckich – rotmistrzów Bronisława Romera i Macieja Starzeńskiego oraz trzech adiutantów, którzy zaginęli na terenie Rosji. Powierzono mu sporą sumę pieniędzy, żeby w razie potrzeby wykupił ich z niewoli, i wsadzono do pociągu do Piotrogrodu. Opowieści Czapskiego o tamtych przygodach czyta się niczym materiał na powieść łotrzykowską.

> Na stacji w Białej dowódca pociągu powiedział, że dalej jechać nie mogę. Białystok był w rękach Niemców i w tym kierunku nie kursowały żadne pociągi. Wydawało się, że przekroczenie granicy możliwe jest tylko przez Kijów. Po chwili wahania postanowiłem kontynuować podróż wszelkimi możliwymi sposobami.
>
> Tego samego dnia do Białej przybyła duża liczba rosyjskich jeńców wracających z Niemiec. Ich szorstki bolszewicki sposób bycia i wyniszczone cierpieniem twarze źle wróżyły. Dowódca zdecydował, że wyśle ich aż do Białegostoku, częściowo pociągiem, częściowo pieszo. Skwapliwie skorzystałem z tej szansy i przyłączyłem się do konwoju, widząc jednak tak wielu jeńców, wsiadłem do lokomotywy. Pociąg wyruszył o północy w iście polarnych warunkach. [...] Kiedy zbliżaliśmy się do celu podróży, lokomotywa się zepsuła. Pociąg natychmiast otoczyli niemieccy żołnierze, którzy kazali nam wszystkim wysiąść. Kilku kolejarzy, z którymi wcześniej się zaznajomiłem, domagało się natychmiastowego wyjazdu do Białegostoku. Moja znajomość języka niemieckiego zrobiła korzystne wrażenie i pozwolono mi wsiąść do pociągu, który służył do transportu oddziału niemieckich żołnierzy. Zauważyłem, że wydarzenia w Berlinie nie zrobiły na nich większego wrażenia; oficerowie nadal

> nosili cesarskie kokardy na czapkach, a podwładni okazywali im posłuszeństwo. Polscy żołnierze, którzy odważyli się przepędzić Niemców i którzy, ich zdaniem, zamierzali odzyskać Białystok, budzili w nich gwałtowną irytację. Kiedy przyjechaliśmy do Białegostoku, powiedziano nam, że pociągi dalej nie jeżdżą z uwagi na rozruchy chłopskie w okolicy. W końcu, następnej nocy, znowu w otoczeniu rosyjskich jeńców, ulokowany w wagonie czwartej klasy wyruszyłem do Wilna, dokąd przybyłem w południe następnego dnia. [...] Nocą kontynuowałem podróż przez Mińsk, Dwińsk i Połock. W Dwińsku rozmawiałem z paroma oficerami Białej Gwardii. Według nich koniec bolszewickiego terroru był bliski, zaraz mieli zjawić się Anglicy, a białogwardziści pomaszerować na Piotrogród z wielką armią i trzydziestoma milionami rubli na stanie. Kontynuowałem podróż przekonany, że za kilka dni Piotrogród znajdzie się w rękach Białej Gwardii.
>
> Sprawy potoczyły się trochę inaczej[14].

Kiedy Czapski wędrował od urzędu do urzędu, usiłując wyjaśnić sprawę pięciu zaginionych polskich oficerów, nowy bolszewicki rząd właśnie przenosił swą siedzibę z Piotrogrodu do Moskwy. Wytrwałość Czapskiego wreszcie przyniosła owoce – po wielu tygodniach zdołał umówić się na spotkanie z jednym z członków rządzącego „Komuną Północy" triumwiratu. Jelena Stasowa, uprzejma niemłoda kobieta, często nazywana sumieniem rosyjskiej rewolucji – „twarz ascetyczna, druciane okulary, sweter stary i dziurawy"[15] – siedziała za biurkiem pod portretami Lenina i Marksa. Usłyszawszy, że Czapski dostał rozkaz, by odnaleźć zaginionych oficerów, zaproponowała pomoc. Następnie doszło do serii spotkań. W końcu Stasowa poinformowała go, że ludzie, których szuka, nie żyją: zostali straceni w miasteczku koło fińskiej granicy. Trybunał Armii Czerwonej uznał ich za kontrrewolucjonistów i skazał na śmierć. Wyczuwając, jakim wstrząsem jest taka wiadomość dla wrażliwego emisariusza, Stasowa zdobyła się na cierpliwość. Czapski zuchwale kwestionował legalność poczynań jej partii. Nie szczędząc czasu na poważną i życzliwą rozmowę, Stasowa tłumaczyła, jakie nadzieje wiąże z sowieckim ustrojem. „Niech pan wróci za dwadzieścia lat – zachęcała – przekona się pan, jakiego dokonaliśmy postępu".

Niewiele ponad dwadzieścia lat później Czapski rzeczywiście wrócił do Rosji.

Poznawszy szczegóły potwierdzające tragiczny los zaginionych oficerów, nerwowo oczekiwał na wyjazd z Piotrogrodu. Władze wielokrotnie zapewniały, że może jechać, po czym okazywało się, że jednak nie może. Trwało to wiele dni. Wędrował po mieście, obserwując bolszewickie gwałty i terror. Opóźniany wyjazd zaowocował też pomyślnym zdarzeniem: Czapski natknął się przypadkiem na grupę myślicieli, którzy mieli zaważyć na jego rozwoju duchowym. Odwiedzając znajomego w kamienicy przy ulicy Siergiejewskiej, spostrzegł na drzwiach innego mieszkania nazwisko „Mereżkowski" (Dmitrij Mereżkowski był jednym z najwybitniejszych żyjących rosyjskich pisarzy. Czapski czytał jego powieść *Leonardo da Vinci*, drugi tom trylogii zatytułowanej *Chrystus i Antychryst*, w której autor zgłębiał, jak w średniowieczu humanizm zakorzenił się i rozkwitł na gruncie barbarzyństwa). Pod wpływem impulsu, mając dużo czasu, zadzwonił do drzwi. Otworzył mu niski mężczyzna o jasnych oczach, z ciemną kozią bródką. Z powodu panującego w mieszkaniu zimna owinięty był aksamitnym płaszczem, lamowanym futrem, który, jak Czapski miał się niebawem dowiedzieć, należał do żony pisarza. Mereżkowski zaprosił młodego polskiego żołnierza do środka; Czapskiego zawsze zachwycała łatwość, z jaką Rosjanie przyjmowali nowych znajomych. Pełen podziwu dla religijnych pism Mereżkowskiego wyznał, że czuje się uczniem Tołstoja i sprzeciwia zabijaniu jako sposobowi zwalczania zła; jak jednak ma wytrwać w tym przekonaniu, pytał, kiedy wokół niego ginie tylu ludzi? Wobec tego, co widział w ostatnich kilku latach w Rosji, wobec okrucieństw, których był świadkiem, skamieniało mu serce. Jego wrodzony pacyfizm stanął pod znakiem zapytania. Jak pogodzić ducha Ewangelii z wojenną przemocą?

Zawoławszy żonę, Mereżkowski słuchał w zamyśleniu zrozpaczonego nieznajomego. Uspokoił go słowami, które pomogły ukoić ból i zawierały radę: „Pan jest chrześcijaninem – zabijać to grzech – wiadomo – ale należy pamiętać, że Pan nie jest sam, że Pan należy do historii, do dziejów świata, ludzie się biją, o coś walczą, popełniają grzech, niech pan przyjmie na siebie ten grzech i razem walczy o lepszy świat”[16]. Po czym przytoczył przypowieść o świętym Kasjanie i Mikołaju:

> Obaj zdążali do nieba w białych szatach wzdłuż zabłoconej drogi, aż spotkali chłopa, co wraz z wołem ugrzązł w tym błocie i błagał o ratunek. Kasjan minął chłopa, a Mikołaj nie wytrzymał, poszedł wyciągać wóz i potężnie się ubabrał. Tak doszli obaj do nieba. Święty Piotr wpuścił obu na sąd Boży, a Bóg oświadczył Kasjanowi: masz niepokalane szaty i będziesz miał święto raz do roku, ale tylko co cztery lata, bo w rok przestępny 29 lutego, a ty, Mikołaju, zapomniałeś o swoich szatach, ratowałeś bliźniego, dlatego twoje święto będzie obchodzone cztery razy do roku[17].

Trafił tą przypowieścią w sedno. Przed Czapskim rysowała się droga Mikołaja.

Mereżkowski i jego żona, poetka Zinaida Gippius, wielkie postacie rosyjskiej literatury, współpracowali z pisarzem, krytykiem i wydawcą Dymitrem Fiłosofowem. Wszyscy troje zbliżyli się do siebie najpierw jako przeciwnicy caratu po rewolucji 1905 roku, a potem jako antykomuniści po rewolucji październikowej. Wierzyli w „trzecią Rosję”, Rosję demokratyczną, ani bolszewicką, ani carską. Liczyli na pojednanie katolicyzmu z rosyjskim prawosławiem, marzyli o połączeniu inteligencji z Cerkwią w swobodnym związku wiary i rozumu. Szlachetne zamiary obojga przemówiły do Czapskiego w krytycznym momencie młodego życia. Ich dom stanął dla niego otworem. Przebywał u nich kilka dni. Twierdził później, że ten tercet skutecznie wyleczył go z chrześcijańskiego ekstremizmu i paraliżu moralnego. Mereżkowski

„stworzył dla siebie własny świat – napisała Nina Berberowa. – Wiele tam było braków, jednakże to, co było mu niezbędne, zawsze się tam znajdowało”[18]. Zaopatrzył Czapskiego w stos dzieł Dostojewskiego, Nietzschego oraz rosyjskiego filozofa Wasilija Rozanowa.

Z tym darem w ręku Czapski rozpoczął okres intensywnych studiów. Odruchowa chęć zapukania bez zapowiedzi do drzwi, na których widniało nazwisko podziwianego pisarza, zaowocowała wyjątkowym postępem w kształtowaniu jego charakteru i ośmieliła go do tego, by zawsze odtąd polegać na spontanicznych odruchach. Lektura książek, które otrzymał, sprawiła, że zrzucił ciężar z serca i przełamał długotrwały impas; pomogła mu też wyzwolić się i stać człowiekiem, jakim pragnął być. Niewiele ponad rok później Mereżkowski, Gippius i Fiłosofow mieli udać się do Warszawy, gdzie Czapski i jego siostra Marynia pomogli przystosować się tym inteligenckim uchodźcom do życia kulturalnego i politycznego stolicy Polski.

W końcu Czapski dostał glejt na wyjazd pociągiem do Warszawy 22 stycznia 1919 roku. Powróciwszy do Polski, zameldował zwierzchnikom o wynikach swojej misji i podjął przerwane studia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Znowu jednak nad granicą polsko-rosyjską zebrały się chmury wojny i przeszkodziły mu w nauce. Po niespełna kilku miesiącach od powstania II Rzeczypospolitej sowiecka Rosja (Związek Sowiecki jeszcze nie istniał) zagroziła jej suwerenności. Planując ofensywę na zachód, aby zaognić sytuację w powojennych Niemczech, Lenin uważał Polskę za pomost, który Armia Czerwona musiała sforsować, żeby uzyskać kontrolę nad całą dekadencką Europą Zachodnią, poczynając od Niemiec, państwa dojrzałego do wybuchu komunistycznej rewolucji. Działania wojenne między Polakami i Sowietami rozpoczęły się w początkach 1919 roku, a latem 1920, kiedy Armia Czerwona dotarła niemal do samej Warszawy, sytuacja

była dramatyczna. Na przekór wszystkiemu w połowie sierpnia polskie wojska odniosły decydujące zwycięstwo, częściowo wskutek niesubordynacji komisarza politycznego Frontu Południowo-Zachodniego, który, zdecydowany toczyć własną wojnę, zlekceważył rozkazy wzmocnienia odkrytego skrzydła wojsk Frontu Zachodniego. Polskie wojska, zaskakując rozdzielone armie sowieckich ugrupowań, z łatwością przedarły się przez lukę między nimi i skutecznie odcięły Front Zachodni. Ścigając jego podzielone formacje na wschód, Polacy całkowicie rozbili jedną sowiecką armię, przetrzebili oraz rozproszyli trzy inne i skutecznie odparli najeźdźców. W wyniku tej dotkliwej porażki zarzucony został Leninowski pomysł wzniecenia międzynarodowej rewolucji komunistycznej pośród ruin Europy. „Bolszewicka klęska" w Bitwie Warszawskiej utemperowała ambicje Politbiura. Zawierając traktat ryski, Sowieci byli zmuszeni do ustępstw terytorialnych wobec „burżuazyjnej Polski". To upokorzenie naznaczyło trwałym pragnienieniem zemsty umysł człowieka odpowiedzialnego za poniżającą klęskę – Józefa Wissarionowicza Stalina.

Chcąc pomóc w obronie kraju, Czapski ponownie zaciągnął się do polskiego wojska. Ujrzawszy swojego przyjaciela pacyfistę w mundurze 1 Pułku Ułanów, gdy ich ścieżki przecięły się w Warszawie, rzeźbiarz August Zamoyski zawołał: „Józiu, ty zmieniasz przekonania jak rękawiczki!". Czapski zostanie odznaczony za odwagę Orderem Virtuti Militari.

W poszukiwaniu obrazów i rysunków Czapskiego odbyłem kilka podróży do Polski. Natknąłem się na szkic ołówkiem przedstawiający go jako młodego żołnierza w mundurze, w pozycji stojącej, z profilu, zatopionego w myślach; to autoportret z 1919 roku, kiedy był dwudziestotrzyletnim człowiekiem i walczył z sowieckim najeźdźcą. Patrzy w dół, głowa mocno pochylona, kwadratowa szczęka prawie dotyka piersi, lewa dłoń wsparta na biodrze z kciukiem wetkniętym za metalowy pas. Pleciony sznur,

biegnący ciasno po przekątnej przez tors, pomaga zaznaczyć kontury ciała pod bluzą. To mundur poborowego z przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, składały się na niego workowate bryczesy i buty do kolan, bluza z okrągłymi mosiężnymi guzikami, epoletami i sztywną stójką. Oprócz jasnoszarej plamy włosów nic nie jest na rysunku wycieniowane; efekt jest czysto linearny. Każdą linię poprowadzono pewną ręką, wszystkie szczegóły są oddane prosto i zdecydowanie, pieszczotliwe pociągnięcia ołówkiem bardzo przypominają neoklasycystyczny styl nowej powojennej estetyki Picassa. Pionowy rysunek, wysokości około dwudziestu pięciu centymetrów, wykonany na papierze o postrzępionych brzegach i rogach wygląda jak owalna kamea na broszce wpiętej w czarne tło. Rysunek cierpko komentuje młodość artysty – Czapski jest tu poważnym młodym żołnierzem, a zarazem zamyślonym, eleganckim światowcem, tylko chłopięcy kosmyk opadający mu na czoło osłabia powagę żołnierskiej pozy.

Po mojej pierwszej wizycie w Polsce rozeszły się wieści o jakimś amerykańskim malarzu pragnącym zobaczyć dzieła Czapskiego, wysłuchać opowieści o nim i o niego wypytać. Kiedy wróciłem pół roku później, wąska grupa miłośników artysty – zwarta, strzegąca swego bohatera, ale ciekawa mojej ciekawości – okazała mi zaufanie. Łańcuch poleceń i rekomendacji pozwolił mi spotkać licznych krewnych artysty i rodziny jego przyjaciół, a dzięki nim zobaczyć jego ukryte przed postronnymi dzieła. W taki właśnie sposób znalazłem ten portret. Jan Woźniakowski, wnuk jednej z sióstr Czapskiego, zaprosił mnie do siebie, bym obejrzał znajdującą się u niego kolekcję obrazów i rysunków wuja. Jego matka, Maria Woźniakowska, jest siostrzenicą Czapskiego, córką najmłodszej siostry malarza, Róży. Ojciec zaś, Jacek Woźniakowski, był bliskim przyjacielem i miłośnikiem twórczości Czapskiego, jednym z czołowych polskich historyków sztuki.

Jan mieszka w budynku, w którym kiedyś mieściła się przeznaczona do wyburzenia wiejska szkoła. Rozebrał ją deska po desce i zrekonstruował jako dom dla powiększającej się rodziny na końcu wąskiej wiejskiej drogi w brzozowym lesie, kilkanaście kilometrów za administracyjnymi granicami Warszawy. Zaproszony na niedzielny poranek, zastałem go na werandzie w szarych dresowych spodniach i koszulce z długimi rękawami i nadrukiem „Dog Eat Dog". Włosy ma krótko ostrzyżone, na brodzie kilkudniowy szpakowaty zarost. Wysoki pięćdziesięcioparolatek ujmuje surowym wdziękiem. Pracuje w muzeum Polin i jest ojcem trzech synów – Huberta, Piotra i Iwa. Natychmiast po wejściu do domu urzekła mnie ciepła, jasna, otwarta przestrzeń. Starsi synowie gospodarza, około dwudziestoletni, wyłonili się z różnych części domu, żeby ojciec mógł ich przedstawić. Dwaj niewątpliwie dobrze wychowani młodzieńcy uścisnęli mi dłoń, patrząc prosto w oczy, posłusznie stosując się do domowej zasady witania gości natychmiast po ich przyjściu. Nieśmiali, tyczkowaci i podobnie jak ich ojciec w dresowych spodniach, T-shirtach i sandałach, postanowili zostać chwilę i popatrzeć na amerykańskiego malarza. Jan prowadził nas do kuchni szerokim korytarzem, gdy zatrzymał mnie młodzieńczy autoportret Czapskiego w żołnierskim mundurze.

Wyrzucałem z siebie masę spostrzeżeń, a koło mnie Jan i chłopcy bacznie przyglądali się obrazowi, który znali tak dobrze, że przestali go zauważać. Hubert i Piotr, już młodzi mężczyźni, choć jeszcze po trosze chłopcy, są mniej więcej w wieku Czapskiego, kiedy rysował ten portret. Miał już za sobą ciężkie próby i niejeden wstrząs. Ci szczęśliwi, przystojni chłopcy, pomyślałem sobie, mogą nie domyślać się nawet, jak wiele już przeszedł. Kiedy o tym myślałem, nagle skoczył na mnie duży czarny labrador, smagając powietrze ogonem, i z łapami na mojej piersi zabrał się do wylizywania mi twarzy. Gospodarze zareagowali niemal równie szybko, jak szczeniak na mnie natarł, starając się złapać go za obrożę i odciągnąć, krzycząc: „Nie, Baba, siad, Baba, siad, siad". Wszyscy

wybuchamy śmiechem, staram się wytłumaczyć, że Baba w ogóle mi nie przeszkadza, gdy dostrzegam żywiołową, zmierzającą wprost na mnie postać. To poruszający się zrywami, z drżeniem rąk, głowy i nóg Iwo Woźniakowski, trzeci syn Jana. Tylko trochę niższy od nas, miota się w korytarzu, żeby do nas dołączyć, wybuchowa mieszanka jasnej i mrocznej energii, jasnowłosa siła natury, której rozbiegane oczy i gardłowe dźwięki świadczą o tym, że gdzieś w głębi jego umysłu doszło do jakiegoś zwarcia. Iwo ma jedenaście lat. Urodził się z wadą chromosomową, anomalią strukturalną, która upośledza jego funkcje poznawcze; Iwo nie umie żuć i porozumiewać się werbalnie.

Chwyciwszy Babę, Jan i starsi chłopcy zatrzymują się niepewnie, gotowi przyjść mi z pomocą, gdyby się okazało, że potrzebuję ochrony przed niespodziewanym atakiem nadaktywnego Iwa. Dają mi czas na reakcję i okazanie chęci lub niechęci do nawiązania kontaktu. Nie przeszkadzał mi Baba, w żadnej mierze nie przeszkadza mi Iwo. Wszyscy się odprężają, gdy pozwalam chłopcu, by nucąc pod nosem, starannie mnie obejrzał. Iwo jest na swój sposób towarzyski; stoi bardzo blisko mnie, jego ręce pląsają w powietrzu, przechyla głowę na różne strony, uśmiecha się, marszczy brwi, od czasu do czasu piszczy. Oczy ma rozbiegane, klepie mnie tu i ówdzie. Zmienia pozycję za szybko, bym miał go stale w polu widzenia, ale po burzliwym wstępie się uspokaja. Bracia i ojciec zostają w pobliżu, obserwując chłopca, kontrolując nas obu. Iwo stopniowo przenosi uwagę ze mnie na Babę. Starsi synowie Jana wyprowadzają brata i psa, a ja i gospodarz ruszamy w stronę kuchni. W korytarzu, którym idziemy, dostrzegam przelotnie następne oprawione rysunki Czapskiego oraz cudowny portret olejny.

Jan proponuje kawę. Siadamy przy długim drewnianym stole i rozmawiamy. Na widocznym miejscu wisi akwarela przedstawiająca jaskrawe zawilce w wysokim czarnym wazonie. Jan

mówi, że jako młody mężczyzna chciał zostać malarzem. Podczas pobytu w Paryżu szukał porady u swojego wuja i dowiedział się, że powinien albo całkowicie poświęcić się temu zajęciu, przez co Czapski rozumiał brak własnej rodziny, albo pogodzić się z myślą, że będzie malarzem niedzielnym. „Wuj Józio wcale nie próbował mnie zniechęcić. Nie chciał jednak, bym hołdował romantycznym wyobrażeniom o życiu malarza, o tym, czego ono wymaga". Niedługo po tamtej rozmowie Jan napisał do Czapskiego list, wykładając w nim swoje przemyślenia o malarstwie i dziękując mu, że potraktował go poważnie. W odpowiedzi Czapski wysłał mu pocztówkę, na której narysował siebie jako tyczkowatego starszego mężczyznę wspartego na lasce, pod dachem burzowych chmur, z których leje się deszcz; mężczyzna wskazuje na wyidealizowanego młodego artystę (Jana), malującego światło na szczycie stromej góry w pełnym słońcu. Nie wiszą nad nim chmury, nie dotykają go starcze niedołęstwo ani ból – rozpościera się przed nim tylko olśniewający pejzaż. U dołu kartki osiemdziesięciopięcioletni Czapski nagryzmolił do swojego ciotecznego wnuka: „Stary malarz (dziękuje za wspaniały list) młodemu malarzowi". Po trzydziestu kilku latach pocztówka zawisła na ścianie, jak talizman.

Jan wybrał inną drogę, która pozwalała mu na luksus rodzinnego życia. Ożenił się i razem z żoną pojechał do Ameryki, gdzie najpierw studiował na Harvardzie, a potem znalazł pracę jako konserwator dzieł sztuki w Metropolitan Museum. Osiedlili się w Brooklynie. Urodziło się dwóch synów. Kiedy chłopcy mieli trzy i pięć lat, Woźniakowscy postanowili, że pora wracać do kraju. Iwo przyszedł na świat w Polsce kilka lat później.

Po mniej więcej godzinie wszyscy chłopcy dołączyli do nas, zapełniając kuchnię i pomagając przygotować późne wspólne śniadanie. Z szafek i obficie zaopatrzonej lodówki wjechały na stół imponujące ilości jedzenia. Porcje śniadaniowe były równie wielkie

jak apetyty. W trakcie posiłku Iwo z ogromnym entuzjazmem spałaszował całą babkę pokrojoną w kostki włożone do miski z płatkami i zalane mlekiem. Obsługiwany z czułą troską przez starszych braci machał rękami, żeby przykuć ich uwagę, a potem pokazywał, czego sobie życzy. Nie przerywając rozmowy, Jan sięgał głęboko do szafki za sobą, znajdował w niej słoik z masłem orzechowym, nabierał je łyżką i wkładał do złaknionych ust Iwa. Wszyscy razem stanowili grupę łagodnych, serdecznych ludzi. Grupę jednolicie męską; górę bierze wysoki poziom testosteronu. W domu nie ma kobiecej ręki. Dominika Roqueplo, żona Jana i matka chłopców, zmarła na agresywnego raka kilka lat przed naszym spotkaniem, po długich czterech latach leczenia, operacji i hospitalizacji. Gdy przechodziła chemio- i radioterapię w drugim roku walki z chorobą, dowiedziała się, że u jej starszego syna Huberta, wówczas osiemnastoletniego, właśnie zdiagnozowano ostrą białaczkę limfatyczną. Organizm Huberta w końcu zareagował pozytywnie na leczenie. Jej nie.

Po posiłku obaj z Janem przeszliśmy do przestronnego salonu. Na gzymsie kominka stoi oprawione zdjęcie Dominiki. Przez wysokie szyby wlewa się słońce, grube zielone zasłony zwisają kolumnami w równych odstępach pomiędzy oknami, osadzonymi parami w długiej ścianie. Rozległa połać podłogi z sękatych sosnowych desek, niepokryta dywanami, jest pusta niczym parkiet taneczny – wygodne fotele i kanapy zgrupowane w kameralne zestawy przysunięto pod ściany. Nie do tańca służy ta wolna przestrzeń, przemknęło mi przez głowę, chodzi o Iwa, mniej przeszkód na drodze. Zdałem sobie również sprawę, że za szybko przypisałem jego starszym braciom beztroskę. Podobnie jak brat ich prababci, we wczesnym wieku wiele już przeszli. Jak Józef i jego brat Staś, wysłani przez ojca do Petersburga, Hubert i Piotr znaleźli się daleko od domu, żeby uczęszczać do szkoły średniej w Ameryce. Po ciężkich latach choroby i śmierci matki zmiana miejsca pobytu pozwoliła im wrócić do życia i równowagi. Dzięki

nim potrafiłem lepiej wyobrazić sobie Czapskiego w ich wieku, kiedy stał u progu niepewnej przyszłości. W pogodnej, ożywionej atmosferze tego domu, gdzie wszyscy godzą się z tym, co daje i odbiera los, Czapski błąka się troskliwie, a jego liczne obrazy i rysunki stanowią, mimo tego, co przeszedł, świadectwo wilczego apetytu na życie.

Rozdział drugi

Po kilku latach wkładania i zdejmowania munduru Czapski został ponownie zdemobilizowany i w roku 1921 znów zapisał się na studia, tym razem do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W Krakowie czuł się samotny i niespokojny. Nikogo nie znał. Niewiele rozumiał z bieżących polskich spraw. Wkrótce jednak zbieg okoliczności radykalnie zmienił jego postawę.

> [...] pamiętam dokładnie ciemny salonik-poczekalnię jakiegoś dentysty, gdzie na stole, pod brzydką secesyjną lampą, wśród brudnych, sto razy przeglądanych pism ilustrowanych odkryłem *Legendę Młodej Polski*. Otworzyłem ją w środku pierwszego rozdziału: „Nasze ja i historia". [...] Zrozumiałem nagle całym sobą, już od pierwszych stron tej książki, że nie jestem sam, że jestem związany z całym światem, z historią, że nie ma samotności, że moje najtajniejsze myśli i przeżycia nie są moją tylko własnością, że mają odpowiedniki w świecie, bo nie są wytworem wyłącznie tylko mojej myśli, ale całego procesu historycznego, który moją świadomość wyżłobił (byt określa świadomość?), że należę do historii, chcę tego czy nie chcę, że jestem nie tylko potrzebny, ale że nikt inny za mnie tego, co zrobić muszę, nie zrobi i zrobić nie może.
>
> Potem już, idąc w głąb tej książki, odkrywałem z upojeniem to, czego nigdy Rosja dać mi nie mogła, że droga moja do idei ludzkości, która mnie na Wschodzie urzekła, prowadzi przez Polskę, że jej rozwoju nie tylko nie muszę, ale nie mam prawa lekceważyć. Poprzez okrutny pamflet na Polskę zdziecinniałą, jedyną, którą znałem dotychczas, odkrywałem inną Polskę[19].

Legenda Młodej Polski pióra Stanisława Brzozowskiego pomogła Czapskiemu pojąć, kim jest i kim może się stać. Dała mu siłę. Powróciły wspomnienia wczesnego matczynego katechizmu. „Kto ty jesteś? Polak mały". Pamiętał dobrze: „pierwsze przeczytane wówczas strony podziałały na mnie dosłownie jak piorun"; czytając Brzozowskiego, „stałem się Polakiem"[20]. Spotkanie z tekstem

Brzozowskiego odbierał niemal jak kontrapunkt do swych piotrogrodzkich doświadczeń z Mereżkowskim i Gippius. Wyniósł z niego poczucie celu i przynależności. *Legenda Młodej Polski* stanowiła wezwanie do walki przeciw estetyzmowi i neoromantycznej dekadencji z przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Czesław Miłosz, autor studium o Brzozowskim, uważał, że tchnął on nowego ducha w polską sztukę: „Armia jednego żołnierza [...]. Brzozowski zadawał decydujący cios modnemu szlochaniu nad okrucieństwem istnienia”[21]. Czysty estetyzm zawsze Czapskiego przygnębiał, uważał go za niebezpiecznie hermetyczny stan istnienia, rodzaj delektacji. Dzięki Brzozowskiemu mógł poszukiwać czystej sztuki, unikając zarazem pułapek estetyzmu.

Z nowym entuzjazmem oddawał się malowaniu i życiu wśród nowych przyjaciół, których znalazł w Akademii. Nie wszystko jednak było mu bliskie. Jego koledzy z zajęć doświadczyli już kubistycznego i futurystycznego przewrotu. Kiedy on był pochłonięty lekturą Brzozowskiego, oni czytali nowe, futurystyczne wiersze Włodzimierza Majakowskiego, który w 1917 roku opowiedział się za bolszewizmem.

> Wchodzę w ten świat moich nowych przyjaciół, w zupełnie nową atmosferę intelektualną, beztroskiej pewności siebie, zwycięskiego optymizmu i zmysłowej radości życia.
>
> Ta młodzież robi wszystko, żeby zapomnieć, że w tejże Akademii byli jeszcze tak niedawno malarze o przydługich włosach i długich pelerynach. Jestem wówczas wśród moich kolegów dość dla nich zabawnie anachroniczny. Mam odruchy myślowe i uczuciowe inne niż oni. I ta radosna afirmacja życia jest u mnie trochę wymuszona – to nie mój świat. Czuję się coraz to śmiesznym pogrobowcem Młodej Polski, do której nigdy nie należałem. Mała scenka z tamtych czasów do dziś utkwiła mi w pamięci.
>
> Na wiosnę 1921 roku (czy już 1922?) moi koledzy coraz to zwiewali z pracowni, żeby godzinami pławić się w Wiśle i opalać na plaży. Jeden z najzdolniejszych („najmniej pracuje i ciągle robi postępy” – wzdychał profesor ze zgorszeniem i uznaniem) mówi mi, leżąc nago na piasku, ze świadomością, że wypowiada

głęboką nowoczesną myśl filozoficzną: „Nie wiem, co jest ważniejsze, opalać się czy malować”[22].

W tym czasie powstały najwcześniejsze ze znanych obrazów Czapskiego, cykl górskich pejzaży malowanych na niewielkich kartonach podczas wakacji w Zakopanem. Na tych obrazach wierzchołki wysokich drzew, iglastych i liściastych, rosnących na spadzistym stoku przepastnej doliny napierają na płaszczyznę płótna, podczas gdy w oddali, pod bladobłękitnym, chmurnym niebem majaczy linia fioletowoniebieskich szczytów, majestatycznych bądź złowieszczych w zależności od pogody i światła. Szkice te są bezpośrednie, solidne, przekonująco namalowane, powściągliwe i ciekawe.

Chociaż Kraków kipiał wówczas twórczą aktywnością, a wielu malarzy hołdowało konstruktywizmowi i awangardowej szkole „formizmu”, Czapski oparł się modzie. Żaden prąd artystyczny gardzący studium natury nie mógł go znęcić. I on, i bliska mu nieliczna grupa uczelnianych kolegów opierali się wpływom rosyjskiej niefiguratywnej abstrakcji; pragnęli tylko wyjść poza ramy polskiego akademizmu, w którym dominowała tematyka religijna i historyczna. Kwestie tematu i stylu zaczęły ich drażnić. Jeden z profesorów, Józef Pankiewicz, doceniał i podsycał niepokój grupy. Pankiewicz, który spędził wiele letnich miesięcy w Normandii oraz na południu Francji, malując u boku swojego przyjaciela Pierre’a Bonnarda, wpoił swoim studentom zamiłowanie do kolorystycznych odkryć szkoły paryskiej. Zainspirowany jego przykładem Czapski miał się stać spiritus movens przedsięwzięcia kilkunastu studentów Akademii, zdecydowanych dotrzeć do Paryża, żeby przyjrzeć się legendarnej malarskiej scenie z bliska. Początkowo skrzyknęli się jako samodzielnie wybierająca swoich członków grupa, stanowili szeroką reprezentację polskiego społeczeństwa – byli wśród nich synowie oraz córki chłopów i arystokratów, Ukraińcy i Żydzi, dzieci bogatych krakowskich

kupców oraz przedstawiciele prowincjonalnego mieszczaństwa. Nazwali się Komitetem Paryskim, czyli K.P., stąd zaczęto ich później określać mianem „kapistów”.

Żeby pokryć koszty planowanej podróży do Paryża, organizowali jeden bal za drugim, sprzedawali na aukcjach rysunki i obrazy, urządzali odczyty, loterie, sprzedawali losy, a także wystawiali amatorskie przedstawienia w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego. Ciężko pracowali, żeby zebrać fundusze na sześciotygodniowy wyjazd. Dwunastka młodych malarzy dopięła swego – wiosną 1924 roku wyruszyli do stolicy Francji.

Zamiast sześciu tygodni zostali tam siedem lat. Spośród nich tylko Czapski znał biegle francuski – w rezultacie wziął na siebie wszystkie pertraktacje dotyczące podróży, zakwaterowania i wyżywienia grupki przyjaciół. Ich zawołaniem było *peinture-peinture!* (malarstwo-malarstwo), bożyszczem – Cézanne, panującym monarchą – Bonnard. Kapiści łaknęli przede wszystkim koloru, eksplozji barw. Kolor – nie linia, forma ani treść – miał budować ich obrazy. Szukając inspiracji w naturze, bo to ona miała być źródłem kompozycji i harmonii barw, odrzucali wszelkie próby odtwarzania kolorów w postaci, w jakiej postrzega je ludzki mózg. Tak zwany „kolor lokalny”, mechanizm dosłowności, który każe niebu przypisać błękit, a trawie zieleń, ich nie interesował. Ten teren został z trudem zdobyty przez wcześniejsze pokolenia, choćby przez Eugène’a Delacroix, którego egzotyzm przyćmił wszelkie zainteresowanie zwyczajnym życiem, a po nim przez impresjonistów, którzy postanowili obalić uparte twierdzenie Ingres’a o wyższości linii nad kolorem. Początkujący polscy malarze pojechali do Paryża, żeby podjąć sztandar van Gogha, fowistów i postimpresjonistów. Każdy z nich zamierzał samodzielnie wytyczać granice swojego terytorium, pewny, że dąży do celów artystycznych, które spajały całą grupę. Czapski, najstarszy z jej członków, stale czuł się zagubiony, widząc zarazem postępy swych

młodszych przyjaciół. Swoje malarskie porażki przypisywał brakowi talentu. Tymczasem chodziło nie tyle o niedostatek talentu, ile o niepełne jeszcze zrozumienie, czego pragnie dokonać. Każdy z jego kolegów znalazł już swoją stylistyczną ścieżkę. On znalazł wspólnotę, ale nadal szukał zadowalającej go drogi malarskiej.

Grupa wynajęła wspólną pracownię w zaułku de Rouet, w czternastej dzielnicy (w tym samym czasie kilka przecznic dalej, przy ulicy Hippolyte-Maindron, Alberto Giacometti, znacząca postać w artystycznym panteonie Czapskiego, urządzał lokal, który miał się stać centrum jego świata i dożywotnią pracownią). Z taniego mieszkania, które znalazł w Châtillon, tuż za południowymi granicami miasta, Czapski każdego dnia sumiennie przyjeżdżał do pracowni w zaułku de Rouet. W Châtillon dzielił lokum z Siergiejem Nabokovem, nieśmiałym jasnowłosym Rosjaninem, miłośnikiem Wagnera poznanym pewnego dnia w kawiarni. Mający skłonność do jąkania się Nabokov utrzymywał się z nauczania angielskiego i rosyjskiego. Oddany muzyce i literaturze europejskiej, potrafił pięknie i bez zająknięcia recytować wiersze w rozmaitych językach. Podobnie jak Czapski, przybył niedawno do Paryża, niedawno też uzyskał dyplom Cambridge, gdzie grywając w tenisa na uniwersyteckich kortach, spędził ze swoim bratem Vladimirem część ich niewielu radosnych wspólnych chwil. Obaj bracia, wierni czytelnicy Puszkina, pracowali nad przekładem *Eugeniusza Oniegina*, Vladimir na angielski, Siergiej na francuski.

Józef i Siergiej, obaj wysocy, szczupli, nietroszczący się o przyszłość i wrażliwi, dzielili zamiłowanie do rosyjskich pisarzy: Anny Achmatowej, Osipa Mandelsztama i Borysa Pasternaka. Przez pewien czas, w początkach ich paryskiego pobytu, łączył ich miłosny związek. Wieczory często spędzali w mieście z bratem stryjecznym Siergieja, Nicolasem, przyszłym wybitnym kompozytorem, który także niedawno przeniósł się do Paryża z Berlina. Ci trzej zubożali, solidnie wykształceni młodzi arystokraci

pochodzili z wielkich rodów, których majątek przepadł. W Paryżu nauczyli się do maksimum wykorzystywać swoje bardzo ograniczone środki, by móc spędzać czas w kawiarniach, na koncertach i przyjęciach.

Czapski bywał w Luwrze, wśród encyklopedycznych zbiorów uzupełniał swą edukację malarską, zatrzymując się przed obrazami wcześniej całkowicie mu nieznanymi lub znanymi jedynie z reprodukcji. Jak zwykle w przypadku początkujących malarzy, dostał odpowiednie pozwolenie, ustawiał sztalugi i sporządzał kopie obrazów, które robiły na nim wrażenie, z dziełami Poussina i Corota włącznie. Ilekroć mógł, uczęszczał na oficjalne zajęcia z rysunku, zarówno w Akademii Colarossiego, jak i w Akademii Ransona, szkołach bliższych współczesności niż konserwatywna École des Beaux-Arts.

Od dawna świadom, że jakiś decydujący aspekt malarstwa stale mu się wymyka, Czapski czuł się rozgoryczony. W jego trzydzieste urodziny do pracowni przyszli dwaj najbliżsi przyjaciele, przyprowadzając gościa, który dopiero co przyjechał z Polski. Jan Cybis i Zygmunt Waliszewski byli już uznanymi młodymi malarzami, później mieli się stać malarskimi tuzami swojego pokolenia w Polsce. Nim wstąpił do Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Cybis studiował malarstwo we Wrocławiu pod kierunkiem Ottona Muellera, członka grupy niemieckich ekspresjonistów *Die Brücke*. Waliszewski malował zaś od dzieciństwa i należał do grupy futurystów. Na wczesne dzieła Cybisa i Waliszewskiego wpłynęła krakowska grupa formistów, która, zdominowana przez zwolenników kubizmu, szukała inspiracji w sztuce ludowej. W urodzinowy dzień przy butelce wina rozmowa toczyła się swobodnie. Waliszewski poprosił Czapskiego, aby pokazał gościowi z Polski swoje najnowsze martwe natury. Wszyscy siedzieli, kontemplując obrazy. O swoich zaprezentowanych wówczas dziełach Czapski napisał tak:

były dla mnie ostatnią nadzieją, deską ratunku w zwątpieniu. Owoc ostatniego okresu intensywnej pracy malarskiej i – jak mi się zdawało – postęp, ślad malarstwa.

[...] uważnie oglądali martwe, czekałem pochlebiony ich uwagą. [...]

Powiesiłem znów obrazy [...] i po jakiejś godzinie, jak sami stwierdzili, powrócili znów do tematu przerwanego, tematu dyskusji w tramwaju. Waliszewski twierdził, że docierają do malarstwa wybrani, że są ludzie, którzy pomimo pracy i najlepszej chęci nigdy nie będą w stanie malować naprawdę, że ten świat jest dla nich na zawsze zamknięty. Moje płótna, tak uważnie oglądane zaraz po przyjściu, były, zrozumiałem to nagle, właśnie tym ostatnim argumentem, którego użył, by przekonać gościa z Polski, że tak jest właśnie. Jeden Cybis wówczas bronił tezy, że nigdy o nikim nie można tak mówić. Nie dałem po sobie poznać, że powiązałem tamtą dyskusję z oglądaniem moich płócien, ale to odkrycie przeżyłem jak nieoczekiwany cios. Ludzie, do których miałem największe zaufanie malarskie, najbliżsi przyjaciele, tak możliwości moje malarskie oceniali.

Zdaje się, że tego wieczoru dopiero s t a ł e m s i ę malarzem, bo zrozumiałem, że nadal tę ścianę ciemności będę próbował przebijać, nawet przyjmując ewentualność, że jej nigdy nie przebiję, bo oderwać się od malarstwa nie mogę[23].

Oddana twórczości, lecz z trudem wiążąca koniec z końcem grupa polskich malarzy robiła wszystko, żeby przeżyć: malowali wachlarze, parawany i modne wówczas hiszpańskie chusty, konstruowali i ozdabiali stoliki, tworzyli projekty tkanin, robili ilustracje do gazet i żurnali. Zyski przeznaczali na wspólny użytek. Te prozaiczne prace wpędzały Czapskiego w przygnębienie, na jakiś czas zupełnie przestał malować, z wściekłością szkicując damskie stroje dla „Vogue” przez dwanaście godzin dziennie, żeby zarobić trochę pieniędzy. Jego rysunki były zazwyczaj odrzucane. Malarze postanowili zaapelować do mieszkających w Paryżu rodaków. Szybko znalazło się wsparcie i zachęta kilku zamożnych przemysłowców, a także części wielkich dam, obracających się w kręgach towarzysko-kulturalnych wielkiej europejskiej stolicy. Wśród nich prym wiodła Misia Godebska-Sert, nestorka paryskiej socjety, symbol wyrafinowania kulturalnego Polaków. Urodziła się w Petersburgu, gdzie jej ojciec, Cyprian Godebski, ambitny rzeźbiarz, ciosał popiersia carskiej rodziny. Matka, córka słynnego

wiolonczelisty, zmarła, wydając ją na świat. Małą Misię wysłano do Brukseli na wychowanie do rodziców matki. Była utalentowaną pianistką i namiętną miłośniczką muzyki, dorastała w towarzystwie Ferenca Liszta, gry na fortepianie uczył ją Gabriel Fauré. Tadeusz Natanson, jej pierwszy mąż, był jednym z trzech bratanków pierwszego męża jej macochy, którzy założyli „La Revue blanche", bogato ilustrowane pismo literackie. Marcel Proust, przyjaciel nowożeńców, publikował swoje pierwsze teksty na jego łamach. Misia stała się muzą i mecenasem Stéphane'a Mallarmégo i Paula Verlaine'a oraz zastępów malarzy, którzy robili jej czułe portrety – malowali ją Renoir, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Vuillard. Jej najserdeczniejszą przyjaciółką i powiernicą była Coco Chanel. Czapski pisał o Misi, którą poznał dzięki Pankiewiczowi, że „mogła sprawić, by zaświeciło słońce, lub sprowadzić deszcz". Oddelegowany przez przyjaciół, by znaleźć wsparcie w paryskim *beau monde*, zwrócił się do niej z prośbą o pomoc. Postanowili zorganizować bal dla podreperowania budżetu kapistów.

> Była dobrą przyjaciółką Diagilewa, matką chrzestną syna Picassa, wszystkich znała. Łączyły ją bliskie stosunki z Bonnardem, odwiedzała Toulouse-Lautreca, kiedy trafił do szpitala i kiedy nikt nie doceniał jego prac. Kiedy z nią porozmawiałem, powiedziała: „Świetnie, proszę tu przyjść jutro, zabierzemy Picassa na obiad". I Picasso nazajutrz tam był. Poszliśmy do Meurice'a, było nas sporo, między innymi José-Maria Sert, który, proszę wybaczyć, był okropnym malarzem, lecz czarującym mężczyzną. Co ciekawe, zaczął mówić o Bakście, o tym, że to bardzo inteligentny człowiek, ale niezbyt dobry malarz. Nagle Picasso odwrócił się do nas i rzekł: „Gdyby Leonardo był mniej inteligentny, byłby lepszym malarzem". To jedna z pierwszych dowcipnych uwag, jakie od niego usłyszałem. Po obiedzie zgodził się być patronem naszej imprezy.

Wynajęto ogromną salę wystaw rolniczych przy rue de Grenelle. Rozesłano zaproszenia na „Super Jazz Ball" pod patronatem Picassa i księżnej Leonowej (Dolly) Radziwiłłowej (matka pradziadka Czapskiego pochodziła z Radziwiłłów). Rozpoczęto gorączkowe

przygotowania. Młodzi artyści pracowali nad dekoracjami przedstawiającymi morskie głębiny. Wkrótce rekiny, ośmiornice i wodorosty wypełniły ściany sali balowej. Po sufitach płynęły żaglowce namalowane od spodu, jedną ścianę pokrywała panorama Nicei widziana spod powierzchni morza. Czapski udał się do paryskiej pracowni Bonnarda prosić go, by swą obecnością poparł swych wyznawców. Nieśmiały, stroniący od przyjęć malarz wzruszył się zaproszeniem od studenta swojego starego przyjaciela Józefa Pankiewicza i zgodził się przyjść. Pojawił się w wymiętym smokingu, oprowadzono go po salach, z zachwytem obejrzał barwne dekoracje pokrywające wszystkie możliwe powierzchnie.

Francis Poulenc, żona ambasadora angielskiego Lady Crewe, książę duński, Nina Hamnett i Elsa Maxwell stawili się, by wspomóc artystów. Wsparcia udzielili Constantin Brâncuși i Jean Cocteau. Siergiej Diagilew przyprowadził Serge'a Lifara, gwiazdę Ballets Russes, który później – pogrążony w zadumie – pozował Czapskiemu do portretu. Picasso, chcąc dogodzić młodym malarzom, uściskał każdemu z osobna dłoń w towarzystwie swojej żony, baletnicy Olgi Chochłowej. Od zachwyconych organizatorów otrzymał jedną z dekoracji: wielką rybę z papier mâché, z którą później dumnie obnosił się po przyjęciu. Picasso podszedł do Bonnarda pogratulować mu trwającej wystawy w Galerie Bernheim. Wystawione płótna, komplementował, zdecydowanie przewyższają wszystko, co Bonnard zrobił dotychczas. Misia nachyliła się do Czapskiego i szepnęła: „jaki gałgan ten Picasso, nigdy nie powie żadnemu malarzowi komplementu, który by nie był dwuznaczny”[24], jednak Bonnard był po prostu zachwycony. Kolację podano przy małych stołach. Do uświetniających posiłek dwóch pianistów wkrótce dołączył zespół jazzowy i wielka sala zamieniła się w dancing. Cyganeria z Montparnasse, zawsze chętna do zabaw, stawiła się tłumnie. Wśród tańczącego i pijącego tłumu krążyły modelki ubrane jedynie w świeże kwiaty. Niestety, po

opłaceniu wszystkich kosztów, okazało się, że dochód z balu był znikomy.

Niczym niezrażeni artyści postanowili wydać kolejne przyjęcie. Tym razem wszystkie koszty zobowiązał się pokryć łódzki przemysłowiec, by dochody przeznaczyć w całości na wsparcie dla młodych malarzy. Do komitetu honorowego dołączyła wielka księżna Maria Pawłowna Romanowa. Bal odbył się na barce zacumowanej na Sekwanie tuż przy moście Aleksandra III. Na przyjęcie przybyła cała śmietanka Paryża, między innymi znakomitości dobrze znane zmarłemu kilka lat wcześniej Proustowi – markiz de Polignac, hrabia i hrabina de Gramont, książę i księżna Alba. Obecni byli także hrabia Harry Kessler, hrabia i hrabina de Ganay, baron i baronowa Rothschildowie. Na liście gości w jednej z rubryk towarzyskich pojawił się „Comte Joseph Czapski", nie wspomniano natomiast, że należał do grona pełnych nadziei beneficjentów. Józef Jarema i Jan Cybis pokazali swoje talenty muzyczne przy akompaniamencie imponującej jazzowej gry fortepianowej Stanisława Szpinalskiego, późniejszego laureata Pierwszego Konkursu Chopinowskiego. Wszystko szło zgodnie z planem, gdy nagle lunął ulewny deszcz. Gwałtowny wiatr miotał roztańczoną barką. Wysiadła elektryczność, zapalono świece. Orkiestra grała do świtu. Noc ta nie tylko obrosła legendą, ale przede wszystkim wprowadziła kapistów w świat zamożnej klienteli.

Pod koniec trzydziestego roku życia Czapski zachorował na tyfus. Jego wuj, baron Meyendorff, zaoferował mu opiekę i schronienie w Londynie. Uciekłszy z Rosji w okresie między abdykacją cara a przejęciem władzy przez bolszewików, wykładał teraz w London School of Economics. Raz jeszcze oddawał Czapskiemu dom i serce. W Londynie, gdzie na niego chuchano i dmuchano, młody malarz zdał sobie sprawę, jak daleko było stąd do skromnego lokum w Châtillon, gdzie wiecznie zajmował się życiem innych. Po z górą dwóch latach zadowalania się byle czym nagle wylegiwał się na

leżaku pośrodku starannie przystrzyżonego trawnika w centrum Mayfair. Poddał się, żeby wypocząć i nabrać tchu. Nakrapiany słonecznym światłem ogród na tyłach rezydencji stanowił tło jego powrotu do zdrowia i pierwszej lektury Prousta (ostatni tom *W poszukiwaniu straconego czasu* miał się ukazać dopiero rok później). Zanurzenie w Prouście dało Czapskiemu pełniejszy dostęp do samego siebie i świadomość tego, co może zaoferować świat sztuki. W miarę czytania zmieniała się hierarchia jego uczuć, a zawiłości utraty i wspomnień z dzieciństwa nabierały coraz większego znaczenia. Dzięki Proustowi mógł szerzej spojrzeć na świat. Więź między czytelnikiem a pisarzem miała trwać i pogłębiać się przez następnych prawie siedemdziesiąt lat.

Po miesiącu kwarantanny wybrał się na Trafalgar Square do National Gallery, żeby stanąć przed obrazami, jak zwykł był robić w Luwrze. Osłabiony chorobą wlókł się od sali do sali w stanie łagodnego otępienia, przyglądając się arcydziełom Tycjana, Rembrandta i Velazqueza. Niewielki olej na płótnie, o wymiarach zaledwie trzydzieści na trzydzieści osiem centymetrów, przyciągnął z oddali jego wzrok i pochłonął całą uwagę. Wszystko inne przestało się liczyć. Obraz *Pan Pivot na koniu w lasach koło Ville d'Avray* Corota to studium mężczyzny siedzącego na grzbiecie siwego konia. Jeździec, jakby w odpowiedzi na czyjeś słowa, odwraca się, by spojrzeć na widza. Zmieniając pozycję, wspiera się na dłoni, kładąc ją za siodłem. Koń cierpliwie czeka, czujny, ale nieruchomy. Paleta barw jest stonowana, przeważa srebrzysto-zielonkawy brąz odbijający się od podłoża i ściany gęstego listowia za wierzchowcem. Za jeźdźcem wznoszą się dwa blade pnie smukłych brzóz, podkreślając leśną scenerię. Odrobina żółci na czubku miękkiego słomkowego kapelusza z szerokim rondem, który nosi mężczyzna, jest najcieplejszym punktem, a dyskretny błysk czerwieni koło karku sugeruje ukryty pod kołnierzem kurtki kolorowy fular. „Pierwszy raz w życiu tak przeżyłem malarstwo" – odnotował Czapski.

> Dlaczego wówczas właśnie, po latach wysiłków i targaniny, po latach szkoły i wysiłku, by widzieć, widziałem tak mało i właśnie wówczas, kiedy od szeregu tygodni nie dotknąłem farb, kiedy w chorobie, w czytaniu, w wolnym powracaniu do zdrowia, przy zupełnej niewiadomości, jak będę mógł malować w przyszłości – opuścił mnie ten nieustanny jakiś skurcz woli – zobaczyłem malarstwo?[25].

Zdając relację z tego malarskiego spotkania, Czapski pisze, że dane mu ono było „w czytaniu, w chorobie", nie łączy jednak owej niezwykłej wrażliwości ze świeżym wtedy zanurzeniem w Prouście. Z pewnością jedno, świadomie bądź nie, zainspirowało drugie. Niczym wstającego z łoża boleści bohatera powieści Prousta, Bergotte'a, coś zmusiło Czapskiego do wizyty w muzeum. Jakiś żywioł emanujący z płótna Corota, jakieś nieprzewidziane skojarzenie uniosło zasłonę, poruszyło w jego oczach mechanizm, który wreszcie pozwolił mu widzieć, tak jak Bergotte'a oszołomił „kawałek żółtej ściany" na świetnie, jak sądził, znanym mu płótnie Vermeera. Ani studia Czapskiego w Krakowie, ani długie godziny spędzone w Luwrze nie zdołały go uwolnić od „tego nieustannego [...] skurczu woli". Stojąc przed niewielkim płótnem w londyńskim muzeum, czuł, że to, co się w nim otwiera, nie wynika z nabytej wiedzy, jak w obliczu dawnych obrazów włoskich, hiszpańskich i holenderskich, ale z przeżycia, z doznania. Zyskał nieznany mu dotąd sposób patrzenia, dotarł do niedostępnych mu przedtem pokładów w samym sobie. Jego oczy otworzyły się na nowo.

Gorączka i zmęczenie w końcu ustąpiły i Czapski wrócił do Paryża. Odzyskał zdrowie, ale nie wiarę w siebie.

> Po trzech latach Akademii w Krakowie i dwóch latach Paryża zdawać mi się zaczynało, że nigdy muru nie przebiję. [...] Poza krótkimi chwilami dosłownie co parę miesięcy, godzina najdalej – błąkałem się pędzlem po płótnie z nieustannym uczuciem, że jestem obok. Ta praca w ciemności była, nie przesadzam, męką. To znaczyło, że nie umiałem związać oka z ręką, że nawet uwagi skupić nie umiałem w spojrzeniu, że widziałem oddzielne fragmenty rzeczy, nigdy całości[26].

Szukając drogi do siebie, malował martwe natury i szkice postaci, uliczne sceny i pejzaże. Niepewny własnego malarskiego głosu, pracował ciężko, w nadziei, że go znajdzie. Kapiści, nadal pozbawieni stałych źródeł dochodu, zdołali jednak (żyjąc jak najskromniej oraz dzięki szczodrości zamożnych przyjaciół) malować w plenerze na południu Francji, idąc w ślady ukochanego nauczyciela, Pankiewicza, który swoje własne obrazy malował pod silnym wpływem Bonnarda, Matisse'a i Cézanne'a. Owocem bacznej uwagi, z jaką odnosili się do teorii koloru, były płótna przede wszystkim dekoracyjne, podobnie jak prace Pankiewicza. Czapski, główny teoretyk grupy, był wprawdzie autorem credo kapistów „przede wszystkim kolor", lecz tworzenie obrazów opartych na przeciwieństwie pól barwnych nigdy nie zaspokajało jego własnych pragnień malarskich. Najważniejsza była dlań zawsze wierność sobie, nadal jednak nie wiedział, jak ją wyrazić na płótnie.

Aby ukoić wzburzenie, Czapski wyglądał poza obręb własnego pracownianego życia i nawiązywał ważne przyjaźnie na szerszych wodach paryskiego życia. Jego mistrz z Petersburga, Dimitrij Fiłosofow, od niedawna mieszkający w Warszawie, wprowadził go w świat rosyjskiej emigracji. Równie wiele drzwi otwierały koligacje rodzinne. W Londynie wuj przedstawił go Éliemu Halévy'emu, francuskiemu historykowi, który widząc artystyczne i literackie zamiłowania Czapskiego, natychmiast polecił go swojemu bratu, mieszkającemu w Paryżu Danielowi Halévy'emu. Élie i Daniel, synowie dramatopisarza Ludovica, współautora libretta do opery *Carmen*, zostali wychowani jako protestanci, ich ojciec dokonał konwersji z judaizmu tuż przed ślubem z ich matką. Przyjaźń ze starszym od Czapskiego o dwadzieścia cztery lata Danielem Halévym trwała kilkadziesiąt lat. Dorastając w sercu Paryża, w domu rodzinnym przy Quai de l'Horloge, Élie i Daniel obracali się wśród malarzy Edgara Degasa i Édouarda Maneta, kompozytora Georges'a Bizeta oraz filozofów Ernesta Renana i Hipolita

Taine'a. Na ścianach wisiały portrety pędzla Jacques'a-Émile'a Blanche'a, kolejnego przyjaciela rodziny. Bliskość tylu znakomitych artystów przytłoczyła Daniela, pozbawiając go własnych ambicji. W głębi serca uważał się za *raté*, człowieka przegranego, który właściwie niewiele osiągnął. Łączyło go to z Czapskim, który stale wątpił w siebie.

Halévy, z wykształcenia językoznawca, pierwszy tłumaczył Nietzschego na francuski. Na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku zaangażował się, podobnie jak Proust, w obronę Alfreda Dreyfusa, kapitana francuskiej armii niesłusznie oskarżonego o zdradę. Przy okazji zaprzyjaźnił się z wieloma politycznie zaangażowanymi socjalistami i wyrobił sobie głęboko liberalne przekonania. W latach dwudziestych, gdy spotkał się z Czapskim, Daniel był już człowiekiem, który na nowo przemyślał własne poglądy i zaczynał je zmieniać na bardziej konserwatywne.

Pomimo dzielącej ich różnicy wieku mieli wiele wspólnego. Żywa i przyjacielska wymiana poglądów między nimi trwała do śmierci Halévy'ego w wieku dziewięćdziesięciu lat. Wspólne im były fundamenty umysłowe i głęboka moralność. W latach późniejszych Czapski musiał jeszcze pogodzić się ze skostniałym petainizmem Halévy'ego, podobnie jak kiedyś Halévy, który po sprawie Dreyfusa musiał ignorować antysemityzm Degasa, by nie położył on kresu ich stosunkom. W miarę jak rozwijała się przyjaźń, rósł także stos szkiców i studiów olejnych, na których Czapski przedstawiał swojego starszego przyjaciela. Powstawały one przy Quai de l'Horloge w otoczeniu niezwykłej kolekcji rysunków Degasa, który tak często siedział i rysował w tym samym pokoju. Degasowi zresztą, podobnie jak później Halévy'emu i Czapskiemu, z wiekiem pogarszał się wzrok.

Mieszkając w osiemnastowiecznym domu, który należał do sławnego zegarmistrza Bregueta, przodka jego matki, Daniel napisał na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku cykl

esejów o „przyspieszonym biegu historii”. Zapoznał Czapskiego z szerokim kręgiem swoich przyjaciół, otwierając mu powoli drzwi do wpływowych pisarzy, artystów i myślicieli z rozmaitych ruchów politycznych, umysłowych i artystycznych. W kajecie Czapskiego figurowali między innymi malarz Blanche, poeta Léon-Paul Fargue, powieściopisarz Julien Green, krytyk Jean Guéhenno, myśliciel i historyk sztuki André Malraux, katolicki filozof Jacques Maritain, pisarze François Mauriac i Paul Morand.

Ostatniego wieczoru mojego pobytu w Paryżu miałem już za sobą miesiąc wytężonej pracy. Nie przyjąłem zaproszenia przyjaciół na kolację – chciałem być sam, aby wszystkie doznania minionych tygodni swobodnie we mnie płynęły. Umawiałem się na spotkania w całym mieście, w bibliotekach, galeriach i kawiarniach, przemierzyłem wzdłuż i wszerz kilkanaście dzielnic Paryża. Nadszedł czas na ostatni spacer. Wyruszyłem ze zbiorem esejów Czapskiego w dłoni. Była prawie piąta, koniec pięknego, niemal północnoeuropejskiego jesiennego popołudnia, kiedy dzień, uświadomiwszy sobie nagle, że zabawił zbyt długo, pośpiesznie szykuje się do odejścia. Gdy jestem w Paryżu, lubię obserwować zmierzch w pobliżu Sekwany, gdzie miasto oddycha pełną piersią, a rozległe sklepienie nieba przesycone jest tym samym kobaltowym błękitem, który natchnął malarzy sklepień Sainte-Chapelle i katedry Notre Dame. Zmierzając od teatru Odéon ku rzece, skręciłem w rue Guénégaud, gdzie kilkadziesiąt lat wcześniej Czapski wystawiał swoje prace w Galerie Jean Briance i Galerie Jacques Desbrière. Przeszedłem po zaokrąglonych przęsłach Pont Neuf, łączących lewy brzeg Sekwany z Île de la Cité i skręciłem w prawo w krótką uliczkę Henri-Robert, która po kilku krokach doprowadza do brukowanego Place Dauphine, gdzie stare kredowobiałe kamieniczki rozchodzą się promieniście, a przeciwległą granicę tego trójkąta wytycza tylna elewacja imponującego Palais de Justice. To plac, na którym lubię posiedzieć i poczytać, azyl w samym sercu starego miasta,

wytęskniona kryjówka przed zamętem, panującym poza objęciami jej wysokich murów. Siedząc na drewnianej ławce pod młodymi kasztanami na placu wysypanym tłuczniem, zacząłem lekturę kolejnego eseju Czapskiego. Przy pierwszym zdaniu zaśmiałem się głośno. Brzmi ono w całości tak: „Szedłem przez Pont Neuf”[27]. Esej opisuje dalej polskiego oficera napoleońskiej armii, Józefa Sułkowskiego, wyjeżdżającego do Egiptu z hotelu na Île de la Cité; musiało to być gdzieś niedaleko miejsca, w którym teraz siedziałem. Czytałem około czterdziestu minut, światło z przepychem dogorywało na niebie. Po czym nagle zapadł zmierzch. Zapłonęły uliczne latarnie. Podniosłem wzrok, gotów ruszyć z miejsca, ale moje oczy ujrzały coś, czego uprzednio nie dostrzegły: nowy szyld, galerię sztuki, której witryna rzucała ciepły blask na ciemniejący skwer. Wstałem z ławki, czując pierwsze ukłucia głodu i zastanawiając się, w którą stronę pójść, żeby coś zjeść, podszedłem do galerii. W oknie wystawiono interesujący pejzaż w stylu Corota. Otworzyłem drzwi i wszedłem do sklepionego pomieszczenia wyłożonego wapieniem i obwieszonego niewielkimi obrazami.

W miarę jak posuwałem się naprzód, kilka myśli zaczęło trwożliwie przemykać się do mej głowy, niczym lecące dzikie gęsi odnajdujące swoje miejsce w kluczu. Trochę rozkojarzony kroczyłem wzdłuż długiej ściany z obrazami, przechodząc od jednej sielankowej sceny do drugiej. Kiedy już obejrzałem cztery lub pięć płócien, pojawił się pracownik galerii i zapytał śpiewną francuszczyzną, czy jestem malarzem. Skinąłem głową. Oświadczył z pewną dumą, że zazwyczaj poznaje to po sposobie, w jaki ktoś patrzy na obrazy, i zaczął opowiadać o autorze wystawionych dzieł. Patrząc przez ramię mężczyzny w głąb galerii, do której wszedłem od strony Place Dauphine, dostrzegłem szereg pomieszczeń ciągnących się ku nadbrzeżu Sekwany, w którym rozpoznałem Quai de l’Horloge. Nadal nachodziły mnie niejasne, domagające się sprecyzowania myśli, ale nie mogłem jeszcze pojąć, co właśnie

rodzi się w mojej głowie. Po czym dotarło do mnie, że przecież muszę stać na parterze budynku numer 39, który niegdyś był domem rodzinnym Daniela Halévy'ego. Oniemiały, zdałem sobie sprawę, że w eseju, który dopiero co czytałem, Czapski pisał o Halévym i jego domu. Od kilkudziesięciu lat znałem ten stojący nad samą Sekwaną budynek o pięknej fasadzie, nie zdawałem sobie jednak sprawy, że tył nadrzecznej kamienicy wychodzi na Place Dauphine, gdzie tak często siadywałem, żeby poczytać. Wiedziałem, że w latach osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku Edgar Degas kilka razy w tygodniu przychodził do tego domu na obiad do swoich starych przyjaciół oraz ich wówczas nastoletnich synów Éliego i Daniela. Ze wspomnień, które Daniel poświęcił stroniącemu od ludzi malarzowi, wiedziałem, że niegdyś dom był pełen obrazów i rysunków Degasa, Cézanne'a i Gauguina. Moje myśli znowu zaczęły krążyć... i zaświtało mi w głowie, że tak, oczywiście, to ten Daniel Halévy był obiektem pożądania oszalałego na jego punkcie przyjaciela z liceum, który zalecał się do niego i pisał skandaliczne listy. Szkolny przyjaciel zadedykował młodemu Danielowi swoje pierwsze wiersze: „...ogień, subtelny i wyborny / ożywia tę duszę i ponętne ciało / w cudowny, magiczny sposób". Siedemnastoletni poeta, który słał miłosne listy do szesnastoletniego Daniela na adres domu, w którym stałem, to Marcel Proust.

Nie mogłem skupić się na tym, co mówił sympatyczny pracownik galerii, gdy przemierzaliśmy wystawę. W głowie wirowały mi myśli o Degasie, Prouście, Halévym i Czapskim. Spytał mnie, nad jakim pracuję obrazem. Odwróciłem się i wymamrotałem: „Excusez-moi". Zdołałem jeszcze dodać: „C'est un peu bizarre" – jakie to dziwne. Przekrzywiając głowę, przyglądał mi się cierpliwie, jakby nie pierwszy raz słyszał, jak niejasno malarz potrafi opisywać swoją twórczość. Wyjaśniłem, że piszę książkę o pewnym polskim malarzu, związanym wieloletnią przyjaźnią z człowiekiem, który jak sądzę, mieszkał kiedyś w tym domu. Był wyraźnie zaskoczony, ale

uśmiechając się zagadkowo, odparł: „Ma pan na myśli Czapskiego?”. Osłupiałem. Po raz pierwszy ktoś niezwiązany z moim pisarskim projektem znał nazwisko przedmiotu moich studiów. Ledwie usłyszał połączone ze sobą słowa „polski” i „malarz”, sam z siebie powiedział „Czapski”. Widząc moje zaskoczenie, uśmiechnął się szeroko. „Chyba powinienem się przedstawić. Nazywam się Alexis Nabokov. To moja galeria. Daniel Halévy był dziadkiem mojej matki. Rodzice dobrze znali Czapskiego. To ktoś, kogo ogromnie podziwiam i jako malarza, i jako człowieka”. Zaniemówiłem.

Stał przede mną wnuk Nicolasa Nabokova, z którym Czapski oraz kuzyn Nicolasa, Siergiej, krążyli po mieście w latach dwudziestych. Syn Nicolasa, Ivan, ożenił się z wnuczką Daniela Halévy’ego, Claude. Mieszkają na piętrze, nad galerią przy Quai de l’Horloge 39. Niepojętym zrządzeniem losu otworzyły się przede mną bramy kontaktów, których nigdy nie zdołałbym nawiązać, gdybym próbował. Dziesięć minut wcześniej, siedząc na ławce i czytając w świetle latarni, rozkoszowałem się perspektywą przekąszenia czegoś. Zamiast tego niemal magnetyczna siła wciągnęła mnie w geograficzny i uczuciowy punkt przecięcia historii, których nie umiałem jeszcze opowiedzieć, w miejscu, które mijałem niezliczoną ilość razy. Jak gdyby na kartach swojego zbioru esejów, który trzymałem w ręce, Czapski torował mi drogę do tego domu, pełnego znakomitych bywalców, na którym jego obecność odcisnęła trwały ślad.

Moje marzenie o kładce do umarłego świata częściowo się spełniło w tym nieoczekiwanym spotkaniu z potomkami dwóch drogich Czapskiemu rodzin, Halévych i Nabokovów. Przypominałem Proustowskiego narratora, który na samym końcu bardzo długiej powieści poznaje pannę Saint-Loup i czuje się jak w lesie „przy róży wiatrów, ku której zbiegają się, jak i w życiu, drogi wiodące z najróżniejszych kierunków”[28]. Stojąc z Alexisem Nabokovem, poznając jego rodziców, byłem wstrząśnięty: oto znalazłem się

w punkcie, w którym krzyżują się przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Po dawnej kolekcji obrazów, rysunków i grafik nie ma śladu, ale pozostało coś mniej namacalnego – poczucie obecności ludzi bliskich temu domowi, obecności Czapskiego. Proust pisał, że „życie nie tylko zrywa nici tajemne", ale też „rozsnuwa je wciąż między ludźmi, między wydarzeniami, że krzyżuje te nici, że je splata podwójnie, by wzmocnić osnowę"[29].

Czapski kochał Siergieja Nabokova. Ivan powiedział, że jego matka zawsze twierdziła, iż Siergiej był „najsympatyczniejszym z Nabokovów, czarującym, zabawnym człowiekiem, o wiele milszym, bardziej godnym zaufania i barwniejszym niż wszyscy pozostali". Romans skończył się jednak w 1926 roku, w czasie gdy Czapski zachorował na tyfus. Złamane serce znajdowało się na poczesnym miejscu listy jego dolegliwości, kiedy jechał do wuja w Londynie, żeby dojść do siebie. Chłonął Prousta w niemałym stopniu dlatego, że utożsamiał się z narratorem powieści, wdającym się w beznadziejne miłosne związki. „Kroczyłem po moich ranach – przyznawał. – Przeżycie Prousta było związane z moim bólem. Żebym nie miał tego bólu, to może bym do Prousta nie doszedł"[30].

> Przyznaję, że nie cenność tworzywa Prousta porwała mnie zrazu. Sam temat książki trafiał mi wprost do serca: rozpacz, śmiertelny niepokój kochanka, opuszczonego po zniknięciu Albertyny, wszystkie formy retrospektywnej zazdrości, bolesnych wspomnień, gorączkowych poszukiwań, głęboka wnikliwość psychologiczna wielkiego pisarza, przebijająca się przez gąszcz szczegółów i skojarzeń[31].

Do bardzo wczesnych prób pisarskich Czapskiego należy recenzja całego dzieła Prousta ogłoszona w 1928 roku, jedna z pierwszych europejskich analiz ukończonej powieści. Czapski pisze w niej, że wszystkie wielkie dzieła literackie kryją dwa ogrody, jeden publiczny, otwarty, drugi tajemny, ukryty, trudniej dostępny. To

wczesne rozpoznanie fundamentalnej, wspólnej malarstwu i pisarstwu dwutorowości – ducha i serca – jest, paradoksalnie, nierozerwalnie związane z wypracowaniem w sobie spójnej całości, z jednolitym charakterem Czapskiego.

Siergiej, aresztowany przez gestapo w Berlinie w 1943 roku, umarł w hitlerowskim obozie koncentracyjnym w Neuengamme, gdzie homoseksualnych więźniów poddawano brutalnym eksperymentom medycznym. Być może został zadenuncjowany za to, że udzielił schronienia przyjacielowi z Cambridge, angielskiemu pilotowi RAF-u zestrzelonemu nad Niemcami. Po wojnie rodzina Ivana, jedyni Nabokovowie w paryskiej książce telefonicznej, odbierała niezliczone telefoniczne kondolencje od ludzi, którym noszący obozowy numer identyfikacyjny 28631 Siergiej pomógł, których ocalił lub pocieszył.

Niezachwianie wierny sobie i swojej naturze, Siergiej przemógł nieśmiałość i chyba czuł się zdecydowanie swobodniej ze swoją seksualnością niż Czapski, w którym cielesność i duchowość łączyły się z większym trudem. W rzadkim zapisie w dzienniku nawiązującym do tematu pożądania i bliskości fizycznej Czapski odnosi się zarówno do ciała, jaki i ducha.

> Kiedyś przed laty, utkwiło mi to w *Lady Chatterley*, to uczucie, że dla bohaterki tej książki cała natura, trawa i drzewa są za szybami, że przed romansem tej kobiety kontakt jej ze światem jest zerwany. Jakże ja to czułem ostro w wojsku w 1920 roku, na wojnie – zapach wieczorny lasu, wiosek, jak się do nich wjeżdżało, skóry i potu końskiego, ułani zdrowi i po jakiemuś pełni, w ż y c i u. Pamiętam wtedy właśnie to samo uczucie szklanych szyb, które jakby mnie dzieliły od natury, byłem poza nią. Wiele lat potem znalazłem w tej książce swoje własne przeżycia. Przecież wyskoczyłem z tej śmierci zmysłów, spoza tych szyb, z tej „wsobności” (wyrażenie Gombrowicza) wyraźnie dwiema drogami. Zacząłem żyć fizycznie. Namiętnie się kochałem przedtem, ale nie pozwalałem sobie na nic. W wielu wypadkach nawet nie wiedziałem, czego pragnę, przerzucając wszystkie moje pożądania na ideologię. Druga droga, która mnie poprzez lata wysiłku, pracy *les yeux amers* z tej wsobności wyzwoliła – to malarstwo. Żadne tam natchnienie, ale właśnie piłowanie natury. Studiowanie, wgryzanie się w nią dało mi po miesiącach i latach pierwszy

> bezpośredni pełny z nią kontakt. Natchnienie – to znaczy praca w gorączce połączonej z jakąś wzmożoną, chłodną jasnością – te stany były tak niezmiernie rzadkie na początku, że chyba dopiero po siedmiu latach – więcej – dziewięciu, zaczęły się uczęszczać. Ale skąd wiedziałem, że to moja droga – dlaczego? Nawet nie rozumowałem, że może to nie ta droga, kiedy szedłem od porażki do porażki. Moje wyzwolenie szło po tej drodze, a także w przyjętym życiu seksualnym, które dało mi sto grzechów, win wobec innych, ale wyrwało mnie z samotności absolutnej, którą czułem wobec otaczającej mnie natury, ale nie wobec Boga. Otóż właśnie w okresie zamurowania seksualnego, i to zamurowania przyjętego jako obowiązek, konieczność – miałem drogę do Boga niezamąconą, otwartą[32].

Czapski nigdy nie zdołał całkowicie pogodzić tych dwóch dróg (trudno ocenić, do jakiego stopnia, pisząc te słowa, mógł myśleć o dwóch różnych „drogach" Prousta i ich ostatecznym złączeniu), ale jego oddanie malarstwu nie było bez związku z jego akceptacją cielesnego życia.

Wizyta kapistów w Paryżu przedłużała się i coraz bardziej przypominała przeprowadzkę na stałe. Przez całą drugą połowę lat dwudziestych kojąca obecność ukochanej siostry Maryni pomagała Czapskiemu zachować równowagę. Marynia, doktorantka Uniwersytetu Jagiellońskiego, studiowała historię literatury na Sorbonie. Bliski, symbiotyczny i pełen wzajemnej troski związek między siostrą a bratem trwał całe życie. Oboje byli niemal w równej mierze demokratami, arystokratami, członkami cyganerii i liberalnymi katolikami. Niezwykle sobie bliscy, ale zawsze samodzielni, szanowali nawzajem swoją niezależność i prywatność. Cokolwiek należało do jednego, było do dyspozycji drugiego; pod pewnymi względami stanowili dwie połowy jednej (bardzo wysokiej) istoty. Kiedy wchodzili we dwoje do jakiegoś pokoju, z pewnością zawsze robili wrażenie. Na fotografiach widać między nimi aurę porozumienia, ich postury tchną rodzinną zażyłością i wspólnotą doświadczeń. Każde nosiło w sobie niezatartą pamięć

dzieciństwa, utraconego na zawsze świata, który w nich żył. Wspólnie zamieszkiwali jego drogie ich sercom przestrzenie, to pozwalało im ustrzec się żalu lub goryczy, jakie mogliby żywić w samotności. Każde miało swój krąg przyjaciół, którzy znali i brata, i siostrę, niezależnie i razem. Marynia przyjaźniła się z Siergiejem i współpracowała z nim przy przekładach. Zawsze przyjmowała nowych przyjaciół brata, ilekroć ich do niej przyprowadzał.

W latach pobytu w Paryżu Czapski żył skromnie, nie miał żadnych zasobów, do których mógłby sięgnąć. Potrzeby miał znikome, spartańskie życie mu nie wadziło, byleby mieć na farby i płótno, szkicowniki, ołówki i tusz. Jedzenie i picie jakoś musiało się znaleźć, a jeśli nie, mógł się bez nich obyć. Zadowolony z losu, jeśli chodziło o życie domowe, nie miał poczucia ubóstwa; wręcz przeciwnie – czuł wdzięczność, że może robić dokładnie to, co chce i musi, żyjąc wśród przyjaciół i kolegów wyznających takie same wartości. Jego udręka brała się z niedostatecznych postępów w sztuce malarskiej.

Podczas wyjazdu na południe Francji wychodził codziennie z domu, ustawiał sztalugi i próbował uchwycić doznania, jakie budziły w nim bujne, przesycone światłem kolory Południa. W małym hotelu, który wykorzystywał jako bazę wypadową, poznał pewną Kanadyjkę i zaprzyjaźnił się z nią. Opiekowała się dwiema młodszymi kobietami, jedna z nich miała na imię Catherine.

> Nigdy nie myślałem, żeby kobiety się we mnie kochały, bo uważałem, że jestem brzydki, nieinteresujący itd. Ale one się we mnie po cichutku kochały, w najbardziej przyzwoity sposób. Zabawy dziecinne co wieczór, bawiliśmy się razem, niewinnie absolutnie. No i potem pożegnaliśmy się. Naraz spotykam ją w rok później zupełnie roztrzęsioną, opowiadającą, że nie ma po co żyć itd. Była świetną sekretarką, mówiła paroma językami. Potem wysłali ją do Szwecji, gdzie trzeba było czterdziestu sekretarek, żeby rozwiązać tę słynną aferę z zapałkami – właśnie o tym się wtedy mówiło – po śmierci właściciela. Ona mi się wtedy przyznała, że się we mnie kochała i że to trwa nadal. I wtedy zaczęliśmy ze sobą żyć[33].

Catherine Harrison miała się przekonać w ciągu następnych ośmiu lat, że Czapski był człowiekiem, z którym niełatwo się związać. Sam tłumaczył część trudności: „Jedyna rzecz, która mnie wtedy trzymała, to było malarstwo. Nawet się nie zastanawiałem. To była *idée fixe*”[34]. Był szczery; w latach swojego pobytu w Paryżu odgradzał się od wszystkiego, co mogło zagrażać pierwszeństwu jego pracy malarskiej. Nie znaczy to, że nie podróżował, nie spotykał się z ludźmi, nie zakochiwał się ani nie wdawał w związki miłosne. Wiedział jednak, na czym chce skupić siły, i miał dość dyscypliny, by przy tym trwać. Uważał, że do małżeństwa nie może wiele wnieść. Zdawał sobie też sprawę, że Catherine, piękna i nawykła do wygód kobieta, nie nadaje się do ascetycznego życia, które zaplanował dla siebie. Nie tylko brakowało mu pieniędzy, ale też sama myśl o małżeństwie wykraczała poza jego wyobrażenie o wierności sobie. Ślub z Catherine pod wieloma względami wzmocniłby jego pozycję towarzyską i, paradoksalnie, zapewniłby więcej swobody. Czapski nie chciał jednak udawać, że jest kimś, kim nie był.

Catherine starała się odnaleźć w tej sytuacji, szukając pociechy w przyjaźni z Marynią, zawsze okazującą wiele serca bratu. Czapski przez dziesiątki lat żył blisko z Catherine, choć geograficznie dzieliły ich znaczne odległości. Zapytany, już po jej śmierci, o tę relację, odparł: „Dotychczas myślę, że ten ból – czy z powodu kobiety, czy z powodu chłopca, to nieważne. Ważne, jaką ty masz skłonność. Ten ból doprowadza cię do takiej siły bólu, że daje ci jakby odkrycia, które nie mają już nic do czynienia z obiektem. To są bardzo skomplikowane węzły”[35].

Czapski rzadko wykorzystywał swe wysokie koligacje, od czasu do czasu jednak wątek arystokratyczny, tak odróżniający się materialnym blaskiem od jego ubogich warunków, znów dochodził do głosu. Siedzący na wielkich majątkach krewni i przyjaciele witali

go w swoim wspaniałym świecie jak swego. W 1928 i 1929 roku spędził niemal cały lipiec, sierpień i wrzesień nad Morzem Śródziemnym, w rozległej posiadłości francuskich filantropów, hrabiny Lily Pastré i jej męża Jeana, których paryska rezydencja przy bulwarze de la Tour-Maubourg sąsiadowała z domem książąt Radziwiłłów. Stuhektarowa posiadłość stała przed nim otworem. Spacerował po rozległych połaciach eleganckiego *château* na Riwierze. Przechadzał się wzdłuż *calanques*, wąskich, przypominających fiordy zatoczek, rysował lub rozkładał sztalugi oraz farby i zabierał się do malowania. Ocalał pejzaż morski z 1928 roku, przedstawiający plażę Montredon, na południe od centrum Marsylii. Widać na nim przyklejoną do skały, otynkowaną różową chatę, być może rybacką, z zamkniętą turkusową okiennicą i dachem krytym terakotą, wzniesioną tuż pod obłymi, zbiegającymi do morza klifami. Płótno przedstawia zatoczkę przeciętą sterczącą z wody skałą szelfowego dna, skrawek plaży, a w prawym dolnym rogu kadłub wyciągniętej na plażę łodzi. Niskie wzgórza w oddali zamykają akwen, tuż nad nimi unoszą się kłęby różowobiałych chmur, a powyżej chmur rozciąga się wstęga jasnego akwamarynowego nieba. Cień padający ukośnie na wzniesioną przez człowieka budowlę umożliwia skontrastowanie zmieszanych odcieni, złożonych z *petites taches* – podczas gdy morze, plaża i skalna półka zostały stworzone osobnymi pociągnięciami pędzla zwanymi *touches*. Widok plaży w Montredon pokazuje, że młody malarz uczy się, potyka, szuka siebie, narzuca swojej nieukształtowanej jeszcze estetyce techniki stosowane przez innych malarzy. Jest to dzieło czeladnika, ujmujące, udane, lecz nieprzekonujące jako wyraz osobistej wizji.

Terminy *tache* i *touche*, często używane przez Czapskiego i jego kolegów z Komitetu Paryskiego do opisu procesu malowania, są częścią estetycznego wiana z arsenału technik malarskich impresjonistów, którzy z kolei odziedziczyli po wcześniejszych eksperymentach Turnera i Delacroix nakładanie czystych kolorów

bezpośrednio na płótno. Oznaczało to radykalne zerwanie z tradycją mieszania farb na palecie i nakładania ich na płótno już w postaci chromatycznie rozszczepionej. Trwające wówczas badania naukowe w dziedzinie optyki pokazały, że oczy same „wymieszają" dwa czyste kolory umieszczone obok siebie. Dzięki lepszej wiedzy o tym, jak postrzegany jest kolor, i rosnącej świadomości tego, jak barwy oddziałują na siebie, nowe harmonie wizualne wciągały widzów do czynnego udziału w patrzeniu i doznawaniu, co usiłowali uchwycić impresjoniści. *Tache* wymaga położenia najpierw czystych kolorów obok siebie, a potem wymieszania ich za pomocą miękkiego pędzla bezpośrednio na płótnie, zamiast zawczasu na palecie. W rezultacie powstaje obszar zmieszanego koloru, który oko widza obejmuje, lecz w którego tworzeniu nie bierze udziału. Powoduje to bierniejszy rodzaj postrzegania. Pissarro był wielkim pionierem tej metody, która miała się później stać dominującą techniką w malarstwie impresjonistycznym. Jednak Cézanne, który nauczył się jej od Pissarra, malując obok niego, dokonał dalszych postępów opartych na zasadzie, że kolor stanowi nieodłączną część formy. Wolał pozwalać kolorom, pod swoją rygorystyczną kontrolą, współgrać obok siebie w stanie czystym bezpośrednio na płótnie. Proces precyzyjnego określania, jaki kolor jest potrzebny i ile farby nabrać na pędzel przed nałożeniem jej na płótno, nazywa się malowaniem przez *touche*, które w przeciwieństwie do *tache* angażuje malarza (a co za tym idzie – widza) w znacznie aktywniejszy udział w postrzeganiu. Każdy kolor musi być określony i nałożony na płótno niczym kompozycyjny klocek, dotknięcie po dotknięciu, warstwa po warstwie, w harmonicznych, niemal muzycznych sekwencjach. Konstruowanie całego obrazu lekkimi dotknięciami, jedno przy drugim, to bardzo pracochłonna metoda. Wielu uczyło się na jego przykładzie, ale tylko nieliczni poświęcili, jak Cézanne, dziesięciolecia cierpliwemu doskonaleniu tej techniki. To ryzykowne przedsięwzięcie. W każdym momencie coś może się nie udać.

W odróżnieniu od pointylistów, Georges'a Seurata i Paula Signaca, Pissarro i Cézanne nigdy nie interesowali się optyką jako nauką. Ich reakcja na kolor była bardziej instynktowna niż teoretyczna. Ich rozumienie koloru i operowanie nim prowadziły do nowej śmiałości, nowej podmiotowości i nowej relacji widza z płótnem. *Peinture-peinture* to jedno z wyznań tej religii koloryzmu, a kapiści są jego polskimi apostołami.

Czapskiemu koniec końców bliższe okazały się bardziej ekspresjonistyczne formy, wykraczające poza stylistykę jego przyjaciół z Komitetu Paryskiego. Na szczęście grupa nie wymagała niewolniczego przywiązania do jednej teorii i cała dwunastka mężczyzn i kobiet przetrwała siedem wspólnych lat w Paryżu, wspierając się nawzajem w najpodlejszych warunkach życiowych. Nieskorzy do sprzedawania swoich obrazów, stosowali się do rady Jana Cybisa, który od początku domagał się od grupy utrzymania wysokiego poziomu i narzekał, że nie mają jeszcze niczego na tyle dobrego, by to wystawić na sprzedaż. Zachęcał wszystkich do dalszej pracy, do tworzenia bardziej wyrazistych płócien. W końcu zgromadzili ich wystarczająco dużo. W 1929 roku, pięć lat po przybyciu do Paryża, kapistów poproszono o przedstawienie prac na konkursie malarskim. Grupa zebrała pochwały. W jury zasiadali Georges Rouault i Raoul Dufy. Wywieszenie nagrodzonych i nienagrodzonych płócien w paryskiej pracowni polskiego rzeźbiarza Augusta Zamoyskiego było pierwszą nieoficjalną wystawą grupową. Duża pracownia Zamoyskiego przy Avenue du Maine zapełniła się sproszonymi artystami i krytykami. Pojawiła się zwabiona Gertruda Stein i kupiła dwa obrazy Cybisa. W marcu 1930 roku zadebiutowali na wystawie w Galerie Zak przy Place Saint-Germain-des-Prés. Na prośbę Czapskiego wstęp do katalogu napisał Léon-Paul Fargue, przyjaciel Prousta i Halévy'ego. Największy podziw wzbudziło w nim to, że koncepcje malarskie kapistów były wypracowane wspólnie. Ale nie tylko: „Nawet gdybym nie mógł zobaczyć prac, które stworzyli, gdybym nie zdołał

zrozumieć ich starań, po prostu podziwiałbym ich za to, kim są. Jak ktoś zauważył, nie jestem tak szalony, by woleć dzieło od żyjącej istoty. Widziałem jednak ich obrazy i z ufnością patrzę w ich przyszłość”[36]. Zabrzmiało to może nieco protekcjonalnie, ale też właśnie na przyciągnięcie protektorów liczyła grupa. Édouard Vuillard przyszedł na wernisaż i wyraził uznanie. Przybył również legendarny marszand Ambroise Vollard, który, już prawie niewidomy, zapoznawał się z obrazami, dotykając ich powierzchni. Znowu zjawiła się Gertruda Stein, co było sukcesem dla każdego młodego malarza. Kupiła kolejne płótna, w tym jeden obraz Czapskiego, który zaprzyjaźnił się z budzącą respekt amerykańską pisarką i został zaproszony do obejrzenia jej powiększającej się stale kolekcji Picassa, Matisse’a i Cézanne’a. Zajmując się wszystkimi sprawami grupy, Czapski występował również w roli głównego sprzedawcy i impresaria. „Chère Madame – napisał po wystawie do Gertrudy Stein – jakże się cieszę, że stwierdziła Pani, iż grupa robi postępy, i chce Pani mieć jeszcze jeden obraz Cybisa. Wiadomość, że zainteresowała się Pani jego pracami, że oceniła Pani jego malarstwo z całkowitym zrozumieniem, sprawiła mu wielką przyjemność [...]. W najbliższych dniach przyniosę Pani to płótno”[37].

Gdy wystawę zamknięto, Czapski odbył sześciotygodniową podróż do Hiszpanii. Po przybyciu do Madrytu doznał „szoku życia”, jednego z kulminacyjnych momentów swojej edukacji sentymentalnej – zetknął się po raz pierwszy z dziełami wspaniałego oka, ręki i niezgłębionego serca Goi.

> Jego chłodne, mistrzowskie portrety wielkich dam, dostojników, królów i kardynałów – są malowane do tego stopnia gładko, że nie wyczuwamy położenia pędzla, klasyczne w ułożeniu i w cudownym „dopiłowaniu” każdego szczegółu, w materialności przedmiotu, uwzględnieniu kolorów lokalnych, czujne w z góry przewidzianej gradacji walorów. Obok tych portretów, w źle oświetlonej sali bocznej, wisiały w 1930 roku obrazy tegoż Goi tak całkowicie różne, że trudno było uwierzyć, by mógł je ten sam człowiek namalować. Sceny z wojen, dzikie sceny

> czarownic, malowane „błyskawicznie”, w uniesieniu, tak że widzimy każde pociągnięcie pędzla, kontrasty barwne tak brutalne, że prawie soutine’owskie, przy lekceważeniu koloru lokalnego, materii przedmiotu, tak że niektóre z płócien robią wrażenie prawie że abstrakcyjnych zestawień barwnych[38].

Goya, nadworny malarz królów Hiszpanii, tworzył arcydzieła jako królewski sługa pod ścisłym rygorem dworu, a zarazem, w czasie wolnym, poddawał się podszeptom żarliwej wyobraźni. Ten przykład dwóch torów stylu i chwytania między nimi równowagi był dla Czapskiego objawieniem i ukojeniem.

> Jeśli chodzi o mnie, długo męczyła mnie ta dwoistość podejścia – jedno analityczne, rozumowe, wyrastające z tradycji Holendrów i do pewnego stopnia z pointylistów i drugie, wariackie, dla siebie samego nieoczekiwane – prawdziwy skok w przepaść. Widziałem w tym brak scalonej indywidualności, jakieś rozdwojenie psychiczne, które próbowałem sztucznie przezwyciężyć bez żadnego zresztą rezultatu. Z czasem skonstatowałem jednak to samo zjawisko nie tylko u malarzy tej miary co Matisse, ale nawet u jednego z największych – u Goi[39].

Spotkanie z Goyą pozwoliło Czapskiemu choć trochę złagodzić dotkliwe poczucie porażki, pokazało mu, jaką jeszcze drogą mógłby zaatakować nieustępliwy mur, który dotychczas go blokował. Przekonany, że o obrazie decyduje kolor, rozmiłowany w nasyconych, słonecznych barwach Bonnarda, nie mógł pogodzić się z tym, że odwraca wzrok od cierpienia, które również domagało się wyrazu. Goya pokazał mu, że wiele jest malarskich dróg i pozwolił na lepsze zrozumienie własnego powołania.

Czapski zamieszkał w małej wiosce Arenas de San Pedro koło Ávili, wynajął mieszkanie z widokiem na zbudowany w roku 1400 zamek. Jego zwieńczone blankami mury były obsadzone setkami bocianich gniazd; wszędzie latały bociany. Po raz pierwszy od niepamiętnych czasów był sam, odpowiedzialny tylko za siebie. Te rekolekcje były przejmujące i krzepiące. Każdej nocy poddawał się niezwykłemu dla siebie rytuałowi aktywnego śnienia. W trakcie tych

kilku tygodni zaprzyjaźnił się z miejscowym niemłodym już wikariuszem, zagorzałym monarchistą, który, zadowolony z towarzystwa, zabierał go na spacery. Często dołączał do nich jego bliski przyjaciel z dzieciństwa, handlarz win, który oczarował Czapskiego. Żarliwy republikanin, drwił z przyjaciela, czule nazywając go Rasputinem, natomiast duchowny, równie uparty, z podobną czułością nazywał go Leninem. Czapski podziwiał ich determinację, by utrzymać przyjaźń mimo bezustannej szermierki odmiennymi zapatrywaniami politycznymi. Podczas podróży powrotnej z Arenas de San Pedro wysłał pocztówkę do Gertrudy Stein i Alicji B. Toklas:

> Myślę o obu Paniach w tym mieście, które wydaje mi się najpiękniejsze ze wszystkich, jakie widziałem w Hiszpanii. Spędziłem sześć tygodni w Madrycie, Toledo i Escorialu. Dziękuję Wam za radę w sprawie Avili. *Au revoir mesdames*, mam nadzieję zobaczyć Panie jesienią wraz z moją siostrą, która wraca za kilka miesięcy. Będziemy Was często odwiedzali[40].

Listy i kartki słane do Gertrudy Stein pokazują, że Czapski potrafił być zręczny i obrotny w kontaktach. Jego wyrafinowaną znajomość przyjętych w świecie praktyk można podsumować prosto – wiedział, jak dbać o karierę. Wiedział, ale na ogół trzymał tę stronę osobowości na uwięzi. Niemal zawsze tłumił pokusę takich zabiegów, uważając je za wyraz wyrachowania, podczas gdy jego zainteresowania sięgały wyżej i znaczyły więcej niż kariera. Konflikt był potężny, niełatwy do załagodzenia. Czapski instynktownie wiedział, co Gertruda Stein chce usłyszeć, jak pochlebić jej poczuciu znawstwa, by podtrzymać w niej zainteresowanie twórczością własną i przyjaciół. Kurtuazyjne skompletowanie wpływowego mecenasa przychodziło mu naturalnie – przez całe życie obcował z ważnymi postaciami i wiedział, że lubią być głaskane, ale nie obłapiane.

Po powrocie z Hiszpanii dowiedział się, że na wystawie w Galerie Zak państwo francuskie nabyło obraz olejny przedstawiający bukiet kwiatów, który Czapski namalował poprzedniego roku. Wkrótce też zaczął organizować wystawę ponad siedemdziesięciu obrazów kapistów, która miała odbyć się w następnym roku w Galerie Moos w Genewie. Otwarcie nastąpiło w maju 1931 roku, wybrane dzieła pokazano w eleganckich i przestronnych salach; ich wielkość i oświetlenie satysfakcjonowały Czapskiego, który nadzorował wszystkie przygotowania i towarzyszył pracom w drodze do Szwajcarii (obrazy, które tam były podziwiane, wystawione ponownie pod koniec tego samego roku w Polskim Klubie Artystycznym „Polonia" w Warszawie – spotkały się z lekceważeniem publiczności). Wracając do Paryża, Czapski zatrzymał się po drodze, żeby odwiedzić panie Stein i Toklas w ich letnim domu w Belley, na południowy zachód od Genewy. Pocztówka anonsująca termin przybycia zawierała wiadomość: „wystawa została zamknięta i sprzedaliśmy 40 płócien. Dyrektor galerii zaproponował mi posadę dyrektora sprzedaży!".

W roku 1931 Czapski miał pierwszą indywidualną wystawę w Paryżu w Galerie Maratier, zorganizowaną dzięki pomocy Lily Pastré, a w 1932 drugą, w Galerie Vignon. W prasie artystycznej zamieszczono pobieżne komentarze, chwaląc „pewny rysunek i dynamiczną technikę". W końcu został dostrzeżony, a wśród przyjaciół zdobył uznanie dla swojego malarstwa. Kapiści zdecydowali, że pora opuścić Paryż i wrócić do kraju, co zawsze było ich zamiarem. Większość grupy zebrała się na nowo w Warszawie w 1932 roku, triumfująca i zdecydowana nadać polskiemu malarstwu nowe oblicze; miało się okazać, że największy wpływ wywarli jako nauczyciele i orędownicy koloru. Odtąd każdy z nich był przedstawiany jako dawny członek Komitetu Paryskiego.

Rozdział trzeci

W Warszawie Czapski wynajął pracownię i zabrał się do pracy. Ma się wrażenie, że rozpakowując swój skromny dobytek, stwierdził, iż przywiózł ze sobą ducha francuskiego malarstwa. Wśród synów marnotrawnych polskiego malarstwa zapanował po powrocie z Paryża niemal ewangeliczny nastrój. Czapski utrzymywał później, że byli niczym „nosiciele prawd w malarstwie absolutnych i zarazem elementarnych, a w Polsce nieuznanych”[41]. Na jednym z płócien powstałych tuż po jego przyjeździe mały terierowaty pies stoi bokiem w miejskim parku na gęsto obsadzonej drzewami ścieżce i cierpliwie czeka, aż pan go dogoni. Namalowany w centrum Warszawy obraz przypomina małe francuskie Collioure, miasteczko na wybrzeżu Morza Śródziemnego w połowie drogi między Barceloną i Marsylią, gdzie latem 1905 roku Henri Matisse i André Derain rozpoczęli radykalne eksperymenty z kolorem. Operowanie farbą – w przedstawieniu drzew, listowia i trawy oraz ścieżki, na której pozuje ów piesek – jest jakby ćwiczeniem fowisty w stosowaniu kolorów dopełniających, zieleni i czerwieni, żółci i fioletu, błękitu i oranżu. Podobnie jak u Matisse’a, czysto chromatyczne zainteresowania Czapskiego świadczą o uwadze, jaką malarz zwraca na to, co odczuwa w akcie widzenia, a nie na realia bądź kolor lokalny. Namalowane ciemną farbą gałęzie drzew rzucone są na jasne tło liści. Sylwetka psa to kilka jaskrawych i białych pociągnięć pędzla na różowo-fioletowej ścieżce. W prawej górnej ćwierci płótna masa jaskrawopomarańczowego i rdzawoczerwonego listowia wygląda niczym ściana płomieni. Cała powierzchnia, pokryta wyraźnymi ruchami umoczonego w farbie pędzla, jest wykończona równomiernie. Poza tym, co zapewniają

linearne pociągnięcia, nie są określone kontury ani faktura. W pobliżu środka obrazu czerwony pasek po jednej stronie i niebieski po drugiej podkreślają gruby szary pień drzewa, jedyną solidną bryłę w tym bogactwie mieniących się czystych kolorów. Widoczne skrawki niezamalowanego płótna wzmagają jaskrawość błyskotliwych kontrastów. Czapski upaja się starszą o ćwierć wieku Matisse'owską alchemią, obraz tchnie zachwytem dla świata i wszystkich jego barw. Na tym płótnie widać, jak sadzonka szkoły paryskiej przeszczepiona na polski grunt wydaje owoce. Autor sięga tu daleko poza granice wytyczone przez swojego nauczyciela, Pankiewicza. Jak w przypadku Matisse'a, lśnienie wielu barw, na które składają się poszczególne plamki o równym znaczeniu, dobrze służyło Czapskiemu w krótkim okresie eksperymentowania, zanim ruszył dalej i odzyskał część elementów swojego stylu, odrzuconych w twórczym zapamiętaniu przy pracy nad tym obrazem. Na płótnach z tego wczesnego warszawskiego okresu Czapski zwykle przyjmuje rozwiązania stylistyczne płynące z zewnątrz, przymierza je jak różne stroje. Umocniony lekcją dwutorowej wrażliwości Goi wciąż szuka własnej drogi, uczy się w marszu.

W okresie przenosin do Polski zrodziło się między nim a pisarzem Ludwikiem Heringiem ważne uczucie. Ci dwaj mężczyźni, związani zarówno fizycznie, jak i duchowo, byli pod pewnymi względami podobni, choć też wiele ich różniło, podzielali jednak w równym stopniu niechęć do tego, co każdego z nich nauczono uważać za grzeszne. Okres wzajemnej seksualnej zażyłości był krótki, ale miłość i przyjaźń okazały się trwałe. Przez kilka lat mieszkali razem w podwarszawskim Józefowie. Historia i geografia miały ich w końcu rozdzielić i wytyczyć ramy wzajemnych stosunków; lat rozłąki było zdecydowanie więcej niż tych kilka szczęśliwych, jakie zdołali wspólnie spędzić.

Czapski, uporządkowawszy swoje życie malarskie, zachęcany przez Heringa, zaczął pisać eseje na różne związane ze sztuką tematy. Jego pisarstwo nosi od samego początku znamiona swobody umysłu i ducha, wyraża coś głęboko własnego, co w malarstwie miał dopiero osiągnąć. W tych latach łatwiej mu było mierzyć się z problemami sztuki słowami niż pędzlem. Dwa artykuły o Cézannie, napisane w odstępie trzech lat, wyjaśniały teoretycznie, jak powstawały obrazy francuskiego mistrza i jak wielki wywarły wpływ. To, co Czapski jako krytyk napisał o Cézannie, nie było ani nowe, ani specjalnie odkrywcze, ale jego eseje wypełniły istotną lukę w Polsce, gdzie świadomość znaczenia francuskiego artysty była nikła, a wyjątkowy wkład w malarstwo – powszechnie lekceważony. Uwiedzeni konstruktywizmem, suprematyzmem i futuryzmem, polscy malarze w swojej żądzy awangardy pominęli fundament sztuki nowoczesnej.

Portretując Cézanne'a jako wzór godny naśladowania, Czapski spróbował ukazać jego świadomość w trakcie malowania, w miarę jak wyłamywał się z dotychczasowej impresjonistycznej praktyki grupowania plam kolorów lokalnych. Czapski uważa, że Cézanne stworzył „nową wizję natury", w której kolor i rysunek są głębiej wpisane w proces malowania. Eseje Czapskiego miały pokazać, jak Cézanne widzi otaczający go świat, ich cel był głównie dydaktyczny. Polscy odbiorcy sztuki, zauważył Czapski, byli skłonni zaakceptować kolor jako pojęcie coraz bardziej przydatne malarzom, o ile tylko nie ingeruje on w poprawność rysunku. Rysunki Cézanne'a wywoływały gwałtowne protesty zgorszonych widzów. Publiczność nie rozumiała, „iż właśnie w tym scaleniu barwy i rysunku, w tym z punktu widzenia akademickiego zdeformowanym rysunku tkwi istota pocézanne'owskiej »rewolucji«"[42]. Tekst Czapskiego roi się od cytatów z wypowiedzi francuskiego malarza, jak „Celem artysty jest pracować bez myśli o innych i być silnym"[43]. Te hasła utwierdzały Czapskiego w jego zamiarach i czyniły zeń zagorzałego

orędownika prowansalskiego artysty, mimo że doskonałe scalenie koloru i rysunku nadal mu się wymykało. Cézanne pracował niestrudzenie, żeby osiągnąć ten cel. Czapski sławił jego wytrwałość, przekonany, że właśnie ciężka praca musi być podstawą życia malarza.

Twórca *Góry Sainte-Victoire* próbował pogodzić niewzruszone przywiązanie do klasycznej tradycji z radykalnymi innowacjami, których uczył się u boku Pissarra. Zdecydowany „doścignąć Poussina na naturze", deklarował: „Chciałem uczynić z impresjonizmu coś równie solidnego i trwałego jak sztuka muzealna". W ustach jednego z arcykapłanów modernizmu taka ambicja zakrawa na reakcjonizm. Podziw Cézanne'a dla Poussina z pewnością był zabarwiony ich wspólną perspektywą duchową, a to z kolei głęboko współbrzmiało z wrażliwością Czapskiego. Było dość oczywiste, że podzielał pragnienie francuskiego malarza, by pogodzić innowację z klasycyzmem; Czapski był z jednej strony obojętny wobec surowego linearnego formalizmu rosyjskich konstruktywistów, a z drugiej ubolewał nad wizją wyidealizowanej ludzkości, jaką dyktował sowiecki realizm. Żywiąc duchową niechęć do abstrakcji, konstruował dla siebie dość powściągliwy zbiór zasad estetyki.

Mimo niemal mistycznego uwielbienia dla Cézanne'a, nigdy nie zamierzał naśladować jego techniki. Pociągało go raczej coś niewysłowionego, metafizycznego nieomal, w sercu każdego z obrazów Cézanne'a. W twórczości malarskiej i życiu dręczyły Prowansalczyka wahania, obawy i wątpliwości. Przed każdym płótnem stawiał to samo pytanie: „Kiedy uznać obraz za skończony?". Cézanne rzadko doprowadzał swoje płótna do stanu, który go zadowalał. Odchodził od nich, odwracał je do ściany i porzucał. Żył w cieniu dojmującego poczucia porażki. A jednak, godząc się z tym, że natury oddać nie jest w stanie, że nie może zawrzeć w obrazie wyłącznie tego, co istnieje, uparcie próbował

uchwycić to, co podsuwało mu widzenie. Niczym pojawiający się u Balzaca w opowiadaniu *Nieznane arcydzieło* malarz Frenhofer, z którym Cézanne się wyraźnie utożsamiał, niezachwianie wierzył, że „zadaniem sztuki nie jest kopiowanie natury, lecz jej wyrażanie". Artysta tracił nadzieję na przebłysk niezbędnego geniuszu. Czapski, rozpoznając znane mu mroczne skłonności w tak uwielbianym źródle, poczuł się pewniej, jakby zaczerpnął tchu po własnych doświadczeniach długiej niepewności.

> Z głową moją jest tak niedobrze, że obawiam się, by nie rozprzągł się mój słaby umysł. [...] Teraz, zdaje mi się, widzę lepiej i mam lepsze rozeznanie, jeśli idzie o kierunek moich prac. Czy dotrę do celu, którego szukam i ku któremu zmierzam od tak dawna? [...] Maluję wciąż z natury i zdaje mi się, że czynię powolne postępy[44].

Nie jest to rozpaczliwy zapis w dzienniku Czapskiego, lecz uwaga zapisana przez Cézanne'a w liście do Emila Bernarda zaledwie miesiąc przed śmiercią w 1906 roku. W liście do marszanda Ambroise'a Vollarda porównuje się do Mojżesza i zastanawia, czy ujrzy kiedyś ziemię obiecaną, spełnienie swoich malarskich marzeń. „Czy dojdę do celu tak poszukiwanego, o który tak długo się ubiegam?". Niedola łaknie towarzystwa: nieustająca męka Cézanne'a otrzeźwiała Czapskiego i dodawała mu otuchy.

W 1935 roku z mieszanymi nieco uczuciami przyjął zamówienie na monografię Pankiewicza, swego dawnego nauczyciela, który następnego roku kończył siedemdziesiąt lat. Czapski przyznawał, że przyjaciel Bonnarda zasługuje na uznanie za to, że w najbardziej sprzyjającym momencie ukazał młodym alternatywę dla tradycjonalistycznych, zachowawczych sił działających w Akademii Sztuk Pięknych. Mieszkając w Paryżu, Pankiewicz przygotowywał się do wielkiej retrospektywy w Muzeum Narodowym w Krakowie. Czapski wprawdzie utrzymywał, że o malarstwie więcej się nauczył od Jana Cybisa i Zygmunta Waliszewskiego niż od Pankiewicza, ale

postanowił uhonorować profesora. Wrócił do Paryża z jasno wytyczonym celem i pracując nad tekstem monografii, przez sześć miesięcy odbywał rytualne wizyty w Luwrze ze swoim dawnym mistrzem. Wokół nich zbierała się grupka entuzjastów, wśród nich debiutujący poeta na rocznym stypendium w Paryżu, Czesław Miłosz, oraz pianista Kazimierz Krance i jego żona Felicja. Robiąc szczegółowe notatki i uważnie słuchając, Czapski ułożył trochę biografię malarza, a trochę wywiad rzekę. We wstępie opowiada o życiu młodego niezależnego artysty oczarowanego malarstwem francuskim i opisuje oddziałujące nań wpływy. Dalej przedstawia ogólny zarys kariery malarskiej Pankiewicza, udane pokazy na Salonie Paryskim i przyznanie mu francuskiej Legii Honorowej. W drugiej części monografii autor dokonuje nowatorskiego jak na ten czas zabiegu, ożywia bohatera w części zatytułowanej *Z przechadzek i rozmów*. Każdy z dalszych rozdziałów poświęcony jest odrębnemu spacerowi po rozległych przestrzeniach Luwru, z Pankiewiczem opowiadającym o poszczególnych dziełach grupie słuchaczy, chłonących każde jego słowo. Czapski opisuje scenerię wykładów, podając nazwę galerii i okres historyczny, w którym powstało omawiane dzieło, i zamieszczając długie fragmenty opowieści profesora o obrazie. Pankiewicz szczegółowo bada jego powierzchnię, analizuje technikę, przedstawia genealogię dzieła, snuje domysły na temat osób ukazanych na różnych portretach – bierze pod uwagę wszystko, żeby dokonać kompetentnej analizy. Następnie Czapski opisuje wizytę w pracowni Pankiewicza, gdzie nauczyciel i dawny uczeń oglądają razem reprodukcje obrazów i omawiają przykłady zastosowań światłocienia u Masaccia, Rembrandta i Tycjana. Kończy książkę hymnem na cześć długiej przyjaźni Bonnarda i Pankiewicza, przytaczając często przez niego przywoływaną historię o dwóch malarzach podczas wspólnej wizyty w Luwrze:

> [...] stanęli przed *Betsabe* Rembrandta i nagle Bonnard wybucha śmiechem. „Czego się śmiejesz?" – pyta Pankiewicz. – „Bo cóż można zrobić innego – odpowiada Bonnard – cóż można powiedzieć wobec takiego arcydzieła"[45].

Kiedy Pankiewicz żali się, że jego przyjaciel w najnowszych dziełach przesunął się ku abstrakcji, Czapski nie potrafi ukryć rozczarowania.

W ogrodzie Tuileries Czapski pozował do zdjęcia na tle długiej fasady Luwru. W eleganckim garniturze, krawacie i zimowym płaszczu, z włosami gładko zaczesanymi do tyłu wygląda na zmieszanego, lecz prezentuje się wytwornie. Wydaje się, że cieszy się z rzadkiej chwili pewności siebie, świadom, skąd przybywa i dokąd zmierza. Właśnie obejrzał wystawę nowych obrazów Maksa Beckmanna w pobliskiej galerii, gdzie uderzyła go namiętność niemieckiego malarza do kładzenia na płótnie „ciężkich płatów czerni (z tuby), jakichś ostrych cytrynowych akcentów obok"[46]. Zasiane zostało ziarno ekspresjonizmu, które miało zrodzić owoce wiele lat później. Czapski był gotowy wrócić do swojej warszawskiej pracowni i iść dalej. Książka *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce* została opublikowana w 1936 roku.

Powróciwszy do Warszawy, Czapski rozpoczął pracę nad cyklem portretów swojego przyjaciela Adolfa Rudnickiego – siedzącego, rozciągniętego na podłodze, pochłoniętego lekturą. Zaczął też pracować nad książką o rosyjskim filozofie Wasiliju Rozanowie, z którego twórczością zapoznali Czapskiego Mereżkowski i Fiłosofow, ale ten projekt został odłożony do szuflady, by pojawić się ponownie trzydzieści lat później. Autoportret z 1937 roku ukazuje Czapskiego z półprofilu, siedzącego na drewnianym krześle z oparciem wyciętym w kształt muszli. Jego głowa i górna część ciała wypełniają prawą stronę poziomego płótna, pociągła twarz zwraca się ku nam. Identyczne wolne krzesło z wyplatanym oparciem wypełnia przestrzeń z lewej strony portretowanego. Jego

usta gotowe są się otworzyć, ukryte za okrągłymi szkłami w szylkretowych oprawkach oczy są czujne, ale spojrzenie rzucają niepewne, niezdecydowane, lekko podejrzliwe. Nosi marynarkę w jodełkę i krawat. Jego dłoń spoczywa na kolanie przy lewym dolnym rogu obrazu. Zakręcony kosmyk opadł mu na wysokie czoło – bez tego swobodnego akcentu, niemal impulsywnie pretensjonalnego w zestawieniu ze starannie wystudiowaną kompozycją, obraz nawet w połowie nie byłby tak frapujący. Malowanie portretu to lekcja poglądowa kontroli i bezruchu; niesforny kosmyk, który nieco kłóci się z całością, wprowadza do procesu malowania pożądany pierwiastek spontaniczności. To miejski portret z kamienicą po drugiej stronie ulicy, zastępującą krajobraz w tle, i wieżą ciśnień na szczycie drugiego budynku, tworzącą wrażenie przestrzennej złożoności niczym odległy szczyt na portrecie renesansowym. Czapski spogląda na nas, a za nim widzimy rzędy ciemnych okien sugerujących obojętność lub nawet nieprzyjazną pustkę. Wyczuwa się lekko niepokojącą obecność niewidocznych sąsiadów – płaskie, pociemniałe szyby skrywają życie, które może się za nimi tlić. Oczy Czapskiego za szkłami okularów też są ciemne i niemal równie nieprzeniknione jak okna w tle.

Kolejne płótno z 1937 roku przedstawia muzyczny występ pod gołym niebem. Sztuki teatralne i koncerty stały się ulubionym motywem Czapskiego, zapalonego teatromana. Obrazy powstawały na podstawie szkiców robionych z fotela na widowni. Latem wyjeżdżał z Warszawy nad Bałtyk, by oglądać występy w Operze Leśnej, wtulonej w gęsto zalesione zbocze wzgórza w Sopocie, na peryferiach Wolnego Miasta Gdańsk. W sezonie 1937 pokazano *Parsifala* oraz *Lohengrina*. Obraz Czapskiego ukazuje potężną dekorację sceniczną, przytłaczającą dwoje stojących obok siebie śpiewaków. Ich postacie są tak małe, że głowy i dłonie zaznaczone są jedynie maźnięciami w cielistym kolorze, ale w tych pociągnięciach pędzla widać wspaniałą ekspresję. Ręce śpiewającej

kobiety są podniesione, mężczyzna trzyma swoje przed sobą. Oboje skupiają uwagę na dyrygencie, którego głowa i tułów wyłaniają się z podscenia, a jego podniesione ręce prowadzą niewidoczną orkiestrę; twarz dyrygenta, podobnie jak postacie śpiewaków, oświetlona jest reflektorem punktowym. Wykonawcy stoją z przodu sceny na tle zagajnika, za którym widnieją w oddali czerwone blanki zamku lub jakiejś twierdzy, po bokach rozciągają się olbrzymie zielone płaskie bloki. Ponad i za tą ogromną teatralną sztucznością chylą się wyniosłe sylwetki prawdziwych drzew, posępne na tle ciemnego nieba w kolorze pruskiego błękitu. Obraz namalowany jest z perspektywy widza siedzącego kilka rzędów od sceny. Czapski przedstawia słuchaczy znajdujących się bezpośrednio przed nim, tak jak Degas i Manet malowali koncerty w kawiarniach, gdzie dramat otaczającego życia splata się z dramatem rozgrywającym się na scenie. Widzimy od tyłu ramiona i głowy tych postaci, skręconych w różne strony na swoich krzesłach, pieczołowicie odmalowane w stylu i palecie barw bardzo przypominających prace, które Duncan Grant i Vanessa Bell tworzyli w tym samym czasie w Anglii. Różne pozy słuchaczy rozpraszają widza, jak bywa podczas występów na żywo, chociaż śmiech mnie ogarnia na myśl, jak musiał rozpraszać Czapski, szkicujący jak szalony podczas spektaklu. Wyobraźmy sobie, że siedzimy tuż za kimś tak wysokim jak on!

W recenzji ze zbiorowej wystawy młodych polskich malarzy z roku 1938, zamieszczonej w „Pionie”, piśmie poświęconym tematyce literacko-społecznej, Monet, Sisley, Pissarro, Cézanne, Matisse i Bonnard zostali wymienieni w pierwszym akapicie. W latach trzydziestych ubiegłego wieku wpływ francuskiego malarstwa był nieunikniony we wszystkich kręgach artystycznych. Jeden recenzent pisał o „niebezpieczeństwie impresjonistycznego »zgleichschaltowania« grożącym naszemu młodemu malarstwu”, ale wyróżnił Czapskiego, który „z powodzeniem szuka wyjścia z tego impasu na własną rękę”[47]. Pod artykułem zamieszczono

reprodukcje trzech obrazów Czapskiego z 1937 roku, wskazując na zdrowy sprzeciw autora wobec wszelkiego dogmatyzmu w malarstwie. Na pierwszym, namalowanym w duchu fowizmu, widać żaglówki kołyszące się na powierzchni szafirowego morza. Drugi to frapujący portret psychologiczny młodej dziewczyny, jeszcze niezupełnie u progu kobiecości, ni dziecka, ni kusicielki, z włosami splecionymi w warkocze ozdobione wstążkami. Trzeci ma tytuł *Autoportret w lustrze*. Ten portret stojący trudno opisać, zważywszy że – jak sugeruje tytuł – widzowi przedstawiony zostaje obraz, którego temat stanowi w rzeczywistości odbicie obrazu. Większość autoportretów artyści wykonują, malując swoje odbicie bezpośrednio, na ogół bez odniesienia do powierzchni, w której się odbijają. Czapski, namiętny autoportrecista, często umieszcza swoją podobiznę w szerszym kontekście, nieznacznie przenosząc uwagę oglądającego z siebie na otoczenie, w którym go zastajemy. Widz może zobaczyć brzeg lustra, całe lustro lub lustro na szafie odbijające nie tylko malarza, ale i łóżko ze zmiętą pościelą itd. Na *Autoportrecie w lustrze* patrzymy w głąb szerokiego i wysokiego zwierciadła. Czapski namalował siebie w garniturze i krawacie, kroczącego długim krętym korytarzem Hotelu Europejskiego, z jedną stopą w powietrzu, zmierzającego żwawo po ciemnoczerwonym dywanie ku widzowi. Jedną rękę ma wyprostowaną; drugą, zgiętą w łokciu i przyciągniętą do siebie, przyciska do boku niewielką paczkę. Wysoko nad jego głową wisi kulista lampa. Malarskie wrażenie przestrzeni pogłębia i dodatkowo komplikuje bardzo wysokie prostokątne lustro za Czapskim, umieszczone tam, żeby pokazać w nim odbicie odcinka korytarza, którym przed chwilą szedł, przestrzeni, która inaczej byłaby poza polem widzenia oglądających. Napotykamy Czapskiego w kadrze lustra, z kolejnym lustrem za nim, a obraz odbity w jednym lustrze widać w odbiciu drugiego. Postać Czapskiego posuwa się wprawdzie naprzód, ale jest uchwycona w psychicznej przestrzeni wielokrotnych odbić i sama siebie szuka.

Obraz nie od początku składał się z tylu warstw. We wcześniejszej wersji był mniej skomplikowany, ukazywał po prostu Czapskiego w pół drogi, zdążającego niespiesznie w naszą stronę. Malarz postanowił jednak zatrzymać postać w ruchu wewnątrz lustra zwieńczonego łukiem. Zmieniając pierwotną architekturę obrazu, wznosi niską żółtą ścianę w poprzek korytarza, jakby chciał odgrodzić portretowaną postać od widza. Malarz wstawia tę ścianę tak, jak zrobiłby to stolarz, tworząc jej ramę za pomocą pędzla, a potem wypełniając ją, ale tylko częściowo, jakby nie skończył roboty. Teraz wydaje się, że Czapski wychodzi zza załomu ściany, żeby stwierdzić, iż jest uwięziony. Zamiast złudzenia, że postępuje ku nam bez żadnych przeszkód, w miejscu, gdzie w rzeczywistości powinniśmy zobaczyć odbity obraz Czapskiego malującego siebie, otrzymujemy wstawione w pośpiechu lustro z odbiciem idącego artysty – zamieszanie z usytuowaniem postaci w konwencji *Las Meninas* Velazqueza.

Złudzenie oparte na złudzeniu. Jaskrawoczerwony dywan w korytarzu pierwotnie rozciągał się od środka obrazu aż do dolnej krawędzi jego płaszczyzny. Malując niewielki płat żółtej ściany w poprzek korytarza, lecz zakrywając nią dywan tylko w pewnym stopniu, autor sprawił, że fragmenty dywanu nadal widać; dodane lustro wisi na niemal przezroczystej ścianie. Z obu stron ujętego w złoconą ramę zwierciadła znajdują się pilastry, których misterne zdobienia zostały namalowane żółcią kadmową z błękitnymi pasemkami (Czapski bardzo lubi to połączenie jaskrawej żółci i mlecznego błękitu, wielokrotnie powraca ono w jego twórczości). Jakby dla przydania ciężaru i treści płaszczyźnie obrazu, której w przeciwnym razie groziłaby przestrzenna implozja, w celu zakotwiczenia prawego dolnego rogu płótna w całości, domalowany został rdzawobrązowy klubowy fotel z zaokrąglonym oparciem.

Choć ten opis mógłby sugerować, że obraz jest dezorientujący i trudny w odbiorze, w rzeczywistości okazuje się czytelny: to

portret artysty jako postaci w ruchu, nieudziwniony i interesujący, pełen życia i jasnych kolorów. Dziwne zamalowane fragmenty i zagadki przestrzenne szybko znikają z pola widzenia. Jednak po wielokrotnym uważnym oglądaniu tego obrazu moje myśli zaprząta coś innego. Łuk u góry lustra zagnieździł się w mojej głowie i stale powraca przed oczy, jak melodia, której źródła nie możemy sobie przypomnieć, a nieproszona rozbrzmiewa co chwila. Gdzie widziałem taki kształt? Uzmysławiam sobie, że bezustannie widzę kulistą lampę zwisającą na drucie z sufitu. Dlaczego wydaje mi się taka znajoma? Wiele dni później kolejny obraz błyska mi przed oczyma, nakładając się na pracę Czapskiego, daleki krewny, jeśli chodzi o formę i, być może mniej ściśle, treść. Ten obraz to *Ołtarz Montefeltro* Piera della Francesca, piętnastowieczna sacra *conversazione* (obraz, na którym święci, aniołowie i czasem fundatorzy otaczają z obu stron Najświętszą Marię Pannę z maleńkim Chrystusem, żeby złożyć im hołd). Oczywiście moje skojarzenie nie dotyczyło przedstawienia osób na obrazie, ale kwestii architektonicznej: wnęki zwieńczonej łukiem, pod którym wszystkie postaci gromadzą się jak pod firmamentem, oraz zwisającego z niego tajemniczego jaja. Zestawiłem dwudziestowieczny obraz Czapskiego z wczesnorenesansowymi regułami malowania. Oglądane obok siebie reprodukcje obrazów Piera i Józefa Czapskiego bronią się przed porównaniem, lecz łagodny łuk, wieńczący obydwa dzieła, oraz pilastry z obu stron świadczą o podobieństwie formalnym. Obecność dużego wiszącego obiektu na każdym obrazie wprowadza pierwiastek o symbolicznym, choć niejasnym znaczeniu. Pozbawione ozdób strusie jajo umieszczone pośrodku malowidła ołtarzowego Piera unosi się nad głową Madonny, zwisając na złotym łańcuchu ze zwieńczenia w kształcie muszli, która zamyka kasetonowe sklepienie absydy. Kulista lampa w hotelowym korytarzu wisi nad głową Czapskiego, który wydaje się nie zważać na nią, tak samo jak Najświętsza Maria Panna nie zważa na jajo. Zwyczaj wieszania

strusich jaj w świątyniach sięga czasów pogańskich i pod koniec piętnastego stulecia wciąż był praktykowany; jaja wisiały we florenckiej katedrze przez całe życie Piera della Francesca. Symboliczne znaczenie tej praktyki podlega licznym poetyckim interpretacjom, większość z nich mówi o Bogu jako początku życia. Katolicyzm Czapskiego, zabarwiony jeszcze w dzieciństwie kontaktem z rosyjskim prawosławiem, był przesiąknięty osobistą wrażliwością estetyczną. Chociaż artysta stworzył tylko kilka otwarcie religijnych obrazów, sugerowanie, że jego malarskiego życia nie kształtowało życie duchowe, byłoby niesłuszne. Czapski był głęboko przywiązany do swojego Boga. Ale powiązanie go z Pierem della Francesca dokonało się tylko w mojej wyobraźni, dzięki przypadkowemu nałożeniu się elementów formalnych, łuku i zwisającego kulistego przedmiotu. Czapski nie namalowałby tajemniczej wiszącej białej kuli i nie uważałby jej za symbol Boga; w jego arsenale malarskich środków na symbole nie było miejsca. Czasami wiszący biały obiekt jest po prostu lampą w hotelowym korytarzu.

Lata trzydzieste w Polsce – czasy dla wielu inspirujące, owocne i przyjemne – były, jak wspominał Czapski: „najszczęśliwszym okresem mego życia”[48]. Był to czas tętniącej energii i podekscytowania, w kawiarniach i pracowniach wrzały zaciekłe spory i twórczy ferment. Nieodparta *idée fixe*, która przytłaczała go w latach paryskich, zwolniła uścisk. Wyzbywszy się obsesji, że musi zostać malarzem, był nim naprawdę. Jego zdolności wreszcie zaczęły współgrać. Tworzył obrazy złożone i spójne. Jego już nie całkiem paryskie płótna były śmiałe i oryginalne, ich wykonanie świadczyło o coraz większej biegłości. Wytyczył sobie oryginalny obszar do studiów malarskich, znajdując obiekty w teatrach, publicznym transporcie i osobliwie kadrowanych domowych wnętrzach. Prowadził życie malarza, rutynę ciężkiej pracy

w pracowni przerywając okresowymi potyczkami ze światem. Z trudem wywalczony solidny fundament dobrze mu służył.

Z właściwą sobie delikatnością Czapski podtrzymywał znajomość z Catherine. Przyjeżdżała odwiedzać go w Warszawie, gdzie przedstawiał ją wybranym znajomym. Catherine była uderzająco piękna i bezpretensjonalna. „Wszyscy szaleli – wyznał przyjacielowi. – Mieliśmy taką sekretarkę w Instytucie Propagandy Sztuki, która mnie błagała, żebym się z nią ożenił, że ona tak do mnie pasuje”[49]. W Szwecji Catherine poznała Gustawa Djurklou, który ją kochał i chciał poślubić, który mógłby ją utrzymać i zapewnić jej poczucie bezpieczeństwa oraz status materialny nieosiągalny dla Czapskiego. Ona jednak była zdecydowana wyjść za Czapskiego, miała pewność, że za jej sprawą wszystko się ułoży. W pewnym momencie, po wielu tygodniach cierpienia i nerwów, romans się zakończył. „O mały włos żeśmy się nie pobrali. Ale nigdy nie miałem odwagi żenić się. Uważałem, że niemoralnie jest żenić się z zamkniętymi oczyma, że to równa się ze stwarzaniem pozorów. Ja na to nigdy nie poszedłem”[50]. Któregoś dnia, gdy rozmawiali w kółko o tym samym przed pomnikiem Chopina w parku Łazienkowskim, doprowadził Catherine do łez. Oddaliła się biegiem i niedługo potem wyjechała z Warszawy, zrozumiawszy, że nie zdoła go zdobyć.

W marcu 1938 roku urządzono w Warszawie indywidualną wystawę Czapskiego, retrospektywę dzieł powstałych po jego powrocie do Polski sześć lat wcześniej. Znalazły się wśród nich portrety, autoportrety, akty męskie i kobiece, martwe natury, pejzaże, sceny we wnętrzach i miejskie. Elegancki rysunek ołówkiem – profil kobiety, trochę w stylu Matisse’a, trochę Pisanella – zdobił okładkę katalogu wystawy. Roman Kołoniecki zamieścił w „Pionie” recenzję prezentowanych prac opatrzoną sześcioma

reprodukcjami. Tego samego roku na innej, grupowej wystawie pokazano dwa oleje Czapskiego namalowane w miesiącach ją poprzedzających. Jeden nosi tytuł *Na werandzie*, drugi – *Gołębnik*.

Udało mi się wytropić maleńką barwną reprodukcję *Gołębnika*, ciemny, lecz czytelny obraz ukazujący grupkę ptaków na zrujnowanej budowli. Ku mojemu zaskoczeniu obraz był opisany jako należący do zbiorów publicznych w Chicago, w Muzeum Polskim w Ameryce. Czapski w Stanach Zjednoczonych? Postanowiłem ustalić, czy *Gołębnik* można bez trudu obejrzeć. Choć zadzwoniłem do muzeum w godzinach pracy, odpowiedziała mi automatyczna sekretarka, wymieniająca rozmaite możliwości poza rozmową z żywym człowiekiem. Odruchowo wcisnąłem klawisz „0" w nadziei, że odpowie telefonistka.

W słuchawce rozległ się wysoki głos kobiety w średnim wieku: „Dzień dobry, w czym mogę pomóc?". Podniesiony na duchu, zacząłem wyjaśniać, że staram się ustalić, czy istnieje w zbiorach muzeum dzieło – tu podałem nazwisko autora i krótki opis płótna zatytułowanego *Gołębnik*. Kobieta nerwowo zachichotała: „Proszę się nie rozłączać". Słyszałem niewyraźnie, jak wdaje się w rozmowę z inną osobą. Słowa „na półpiętrze" oraz „wewnątrz, nie, chyba na zewnątrz" przebyły trzy tysiące sześćset kilometrów, by trafić do mojego nadstawionego ucha. Kiedy kobieta zwróciła się do mnie ponownie, jej głos odzyskał jaką taką pewność siebie. „Mam nadzieję, że mi pan wybaczy" – zaczęła bardzo grzecznie. Chichot zniknął, lecz zamiast niego niespodziewanie rozległ się gardłowy śmiech. „Bo, widzi pan, jestem tylko prezesem zarządu muzeum i czasem moja znajomość faktów nie jest taka, jaka być powinna". Wyraziłem zaskoczenie, że trafiłem bezpośrednio do dyrektora. „Nasze muzeum ma znacznie luźniejszą strukturę organizacyjną, niż mogłoby się wydawać – odparła tytułem wyjaśnienia, po czym z zimną krwią osoby na wysokim stanowisku dodała: – A odpowiadając na pańskie pytanie, tak, obraz znajduje się u nas".

Namalowany latem 1938 roku *Gołębnik* przedstawia stado około dwudziestu pięciu różnobarwnych gołębi, przycupniętych to tu, to tam na rozpadającej się drewnianej konstrukcji, wzniesionej wysoko nad ziemią. Tło wypełniają malowane z rozmachem kępy trawy i bujne listowie wysokich drzew. Na tej zielonej głębi rozlewają się niby promienna poświata warstwy różu i złota, miękki półprzezroczysty blask wschodzącego lub zachodzącego słońca. Ptaki przez moment pławią się w świetle. Są przedstawione pobieżnie, ale autor przyjrzał się starannie każdemu, ich ubarwienie i upierzenie zostały precyzyjnie odnotowane, jakby pozowały do portretu. Obecności człowieka można się tylko domyślać, świadczy o niej sklecony byle jak gołębnik z jego kapryśnymi przydatkami w postaci sznurów, drabinek i żerdek. Gołębie rozsiadły się na szkielecie budowli i w jej niszach i pańskim okiem spoglądają z góry w dół, zachowując czujny dystans. Niektóre spoglądają ku widzowi, inne odwracają wzrok. Autor uchwycił ulotną chwilę. Jeśli chodzi o gołębie, jakiekolwiek wrażenie długotrwałego bezruchu jest w najlepszym razie niepewne, niemal zawsze słychać gruchanie i nieśmiały trzepot skrzydeł gotowych do lotu. Sączące się światło jest równie ulotne jak bezruch; i jedno, i drugie zostało uchwycone, ptaki pławią się w nich przez krótką chwilę.

Czapski lubił mówić o swojej babce, Elżbiecie Hutten-Czapskiej (z domu baronównie Meyendorff), że chociaż podróżowała po całym świecie, nie potrafiła spamiętać nazwisk poznanych osób, za to bez trudu umiała rozpoznać każdego ptaka, z którym dzieliła swoją posiadłość Stańków we wschodniej Polsce. *Gołębnik* wydaje się hołdem dla niej, zadumą nad jej wpływem na młodego człowieka i jego rozwój jako malarza. Czapski wykańczał zapewne ten obraz w swojej warszawskiej pracowni u schyłku lata 1938 roku. W tamtym czasie znaczna część Europy znów z niepokojem szykowała się na nadciągającą wojnę. W listopadzie, kiedy wystawiono *Gołębnik* w Warszawie, brutalna Noc Kryształowa obnażyła intencje hitlerowskich Niemiec. Wraz z oknami synagog

zniszczono również złudzenia co do „pokoju w naszych czasach”. Przesycone leniwym blaskiem płótno Czapskiego przypadkiem stało się studium świata na progu samozagłady. Gdziekolwiek powstały szkice do *Gołębnika*, ten sielski zakątek nie mógł pozostać taki, jaki był.

Niedługo po prezentacji w Warszawie *Gołębnik* został wybrany przez państwową komisję sztuk pięknych na wystawę polskiej sztuki współczesnej, którą miano zaprezentować w Stanach Zjednoczonych. Płótno zapakowano do skrzyni i wysłano w transatlantycką podróż z tysiącami innych eksponatów. Polski rząd wydał ponad milion dolarów na budowę spektakularnego pawilonu o powierzchni prawie siedmiu tysięcy metrów kwadratowych na Wystawę Światową w Nowym Jorku. *Gołębnik* miał stanowić część obszernej prezentacji polskiego życia.

W niedzielę 13 kwietnia 1939 roku, w dniu oficjalnego otwarcia wystawy, nowojorskie tereny wystawowe zapełniły się dwustoma tysiącami ludzi (moja matka, wówczas szesnastoletnia uczennica szkoły średniej, aby wesprzeć swoją kaleką matkę, sprzedawała tam pamiątki w stoisku dla turystów codziennie przez pięć godzin po szkole i przez dwanaście w soboty i niedziele). Na inauguracji prezydent Franklin Delano Roosevelt wygłosił żarliwe przemówienie przed kamerami; była to pierwsza nowojorska publiczna transmisja. Pojawiła się telewizja, medium przyszłości. Tematem wystawy był „Świt nowego dnia”.

Tereny wystawowe rozciągały się na powierzchni pięciuset hektarów osuszonych niedawno bagien, zwanych Flushing Meadows. Między kwietniem a październikiem 1939 roku, a potem znowu w 1940 wystawę zwiedziło ponad czterdzieści pięć milionów osób. W brytyjskim pawilonie wystawiono oryginał *Magna Carta*, która opuściła Anglię po raz pierwszy od 1215 roku. *Mleczarka* Vermeera, wypożyczona z Rijksmuseum w Amsterdamie, przyciągała tłumy. Gwiazdy filmowe Hollywood, Johnny

Weissmuller, Esther Williams i Eleanor Holm, występowały w *The Billy Rose Aquacade*, wykonując przy akompaniamencie orkiestry zsynchronizowane programy pływackie w wielkim basenie, otoczonym amfiteatrem na jedenaście tysięcy widzów.

Położony nad „Laguną narodów" pawilon polski szczycił się czterdziestopięciometrowej wysokości wieżą, złożoną z tysiąca dwustu połączonych ze sobą złotych tarcz. Wznosząc się nad łąką, w słońcu musiała olśniewać, jeśli nie oślepiać. Każdego wieczoru o godzinie siódmej na szczycie wieży pojawiał się trębacz i grał hejnał mariacki. Przed wejściem do niej na dziewięciometrowej wysokości piedestale stał monumentalny brązowy posąg przedstawiający króla Władysława Jagiełłę na koniu. Zakuty w zbroję król dzierżył w uniesionych dłoniach wyzywająco skrzyżowane miecze. Pomnik Jagiełły stanowił serce pawilonu, przypominał o zwycięstwie zjednoczonych wojsk polsko-litewskich nad germańskim agresorem w bitwie pod Grunwaldem. Dzieje Polski są długie, polska pamięć zbiorowa sięga głęboko. Na kamiennej podstawie pomnika wyryto jedno słowo – POLAND.

Germańscy napastnicy, daleko od terenów wystawowych w Nowym Jorku, ponownie najechali Polskę rankiem 1 września 1939 roku. *Gołębnik* nigdy już nie wrócił do domu.

15X140

ŻOŁNIERZ, WIĘZIEŃ, OCALENIEC

CZĘŚĆ DRUGA: 1939–1945

Rozdział czwarty

Rankiem 3 września 1939 roku czterdziestotrzyletni Józef Czapski poskładał swój dobytek, wetknął wydane drobnym drukiem dzienniki André Gide'a do kieszeni szynela i ruszył na stację kolejową w Józefowie. Miał stawić się w koszarach 8 Pułku Ułanów na przedmieściach Krakowa. Jazda do położonego w odległości trzystu dwudziestu kilometrów miasta, która w normalnych warunkach trwała cztery, pięć godzin, zajęła mu dwie i pół doby. Później twierdził, że dni żarliwego zapału, jaki ogarnął kraj po mobilizacji, jednocząc ludzi ze wszystkich grup społecznych, stanowiły wyjątkowy – dla niego niezapomniany – moment historyczny. Niemcy zdobyli już leżącą na trasie do Krakowa Częstochowę, musiał więc przejść ponad dwadzieścia cztery kilometry pieszo, żeby zabrać się innym składem, na innej trasie. Jechał nim, dopóki pozwalały niszczone bombami tory; potem wsiadł do jakiejś ciężarówki; następny odcinek pokonał znowu pieszo, kolejny znowu pociągiem i tak dalej, byle dotrzeć do celu. Po drodze widział pierwsze ofiary wojny i wielu pojmanych niemieckich żołnierzy. Na przedmieściach Krakowa zobaczył po raz pierwszy spadającą bombę, która trafiła w klasztor. W koszarach mianowano go dowódcą szwadronu rezerwistów. Tego samego wieczoru oddział został przetransportowany sto dwadzieścia kilometrów na wschód, do Dębicy, gdzie na kawalerzystów miały czekać konie. Zanim jednak przybyli na miejsce, Niemcy zdążyli zająć stajnie i trzymane w nich zwierzęta.

Już w marcu 1939 roku armia niemiecka została postawiona w stan pogotowia w związku z prawdopodobnym najazdem na

Polskę. Od ponad roku minister spraw zagranicznych Niemiec, Joachim von Ribbentrop, zabiegał u polskich władz o zawarcie sojuszu w celu zaatakowania ZSRR. Rząd w Warszawie, zdecydowany utrzymać istniejące układy o nieagresji zarówno z Berlinem, jak i z Moskwą, wielokrotnie odrzucał te propozycje. Równocześnie na polecenie Ribbentropa Niemcy sporządzały listy wybitnych Polaków, którzy mogli stanowić przeszkodę przy podporządkowywaniu sobie całej polskiej ludności Niemcom. *Sonderfahndungsbuch Polen* (*Specjalna księga Polaków ściganych listem gończym*) zawierała sześćdziesiąt jeden tysięcy nazwisk ludzi skazanych na śmierć – urzędowy prototyp masowych zbrodni tej wojny.

W sierpniu potrzeba militarnego zwycięstwa, które zainaugurowałoby planowany przez Hitlera podbój Europy, dojrzała do zaspokojenia. „Hitler chciał wybuchu wojny jeszcze w tym samym roku, a przy doborze sojuszników wykazywał znacznie większą elastyczność niż w kwestii czasu. Jeżeli Polacy nie chcieli przyłączyć się do wojny ze Związkiem Radzieckim, być może Sowieci zechcieliby wziąć udział w wojnie przeciw Polsce", pisze Tymothy Snyder w *Skrwawionych ziemiach*[51]. Hitler wiedział, że nie będzie w stanie skutecznie walczyć jednocześnie na froncie wschodnim i zachodnim. Pod koniec miesiąca Stalin wydawał się skłonny do porozumienia. Führer wysłał Ribbentropa do Rosji, żeby je sfinalizował. Powitano go serdecznie na moskiewskim lotnisku, obwieszonym flagami ze swastyką oraz sierpem i młotem. Niemieckiego ministra błyskawicznie przewieziono na plac Czerwony i przedstawiono jego sowieckiemu odpowiednikowi, Wiaczesławowi Mołotowowi, a następnie samemu Stalinowi. Takiego zaszczytu cudzoziemcy nie dostępowali często. Na spotkaniach obu ministrów oraz ich sztabów miano wynegocjować warunki układu o nieagresji między dwoma nieprzejednanymi totalitarnymi reżimami. Szybko zgodzono się co do aneksji Polski – dogodny dla obu stron układ przewidywał podział całej Europy na

strefy niemiecką i sowiecką. Pod przewodnictwem Mołotowa i Ribbentropa, ale pod kontrolą Stalina i Hitlera, 23 sierpnia, osiem dni przed wkroczeniem Niemców do Polski, które rozpoczęło drugą wojnę światową, sformalizowano warunki tej umowy. Nie wyzbywając się nieufności co do prawdziwych zamiarów drugiego sygnatariusza, obie strony misternie plotły bajkę, że ich wzajemnie sprzeczne imperialne wizje świata można pogodzić. Hitlerowskie Niemcy zgodziły się dostarczyć ZSRR technologię, czołgi i amunicję; Sowieci mieli zaopatrzyć Trzecią Rzeszę w ropę, rudę żelaza, zboże oraz inne bogactwa naturalne. Do porozumienia dołączono tajny protokół, *Das geheime Zusatzprotokoll*, gdzie zapisano, że Niemcy i Związek Sowiecki podzielą między siebie Polskę, Litwę, Łotwę, Estonię i Rumunię. Pierwszy punkt protokołu gwarantował Niemcom kontrolę nad ponad dwudziestoma trzema milionami Polaków i stu dziewięćdziesięcioma tysiącami kilometrów kwadratowych powierzchni ich kraju, zaś Związkowi Sowieckiemu zapewniał prawo do panowania nad trzynastoma milionami Polaków i prawie dwustoma tysiącami kilometrów kwadratowych polskiego terytorium. Drugi punkt protokołu stwierdzał: „Kwestia, czy w interesach obu stron będzie pożądanym utrzymanie niezależnego Państwa Polskiego i w jakich granicach, będzie mogła być ostatecznie wyjaśniona dopiero w toku dalszych wypadków politycznych”[52]. Wątpliwości co do tego, jak takie wypadki będą wyjaśniane i rozstrzygane, było niewiele. W hitlerowskich i bolszewickich wizjach nie mieściła się niepodległość państwa polskiego, wojna miała rozwiać jakiekolwiek co do tego złudzenia. Dopóki sowiecki system nie upadł ponad pięćdziesiąt lat później, władze ZSRR stanowczo zaprzeczały istnieniu tajnego dodatku do paktu.

Wielką machinę wojny puszczono w ruch bardzo wczesnym rankiem 1 września 1939 roku, a zaczęło się od kłamstwa, które nadało bieg dalszym wypadkom. Adolf Hitler zwrócił się do narodu niemieckiego: „Ubiegłej nocy po raz pierwszy polscy żołnierze

oddali strzały na naszym terytorium. Odpowiedzieliśmy ogniem i odtąd bombom odpowiadać będą bomby”[53]. Poprzedniego wieczoru zainscenizowana została farsa, w której żołnierze SS przebrani w polskie mundury wojskowe zaatakowali niemiecką radiostację w Gliwicach, pozostawiając na miejscu zwłoki zamordowanych wcześniej więźniów niemieckich obozów koncentracyjnych. Ta sfabrykowana masakra miała uzasadnić samoobronę. Führer w swojej strategii często kierował się instynktem. W tym krytycznym momencie instynkt miał go nie zawieść. Wierząc, że ani Wielka Brytania, ani Francja nie zareagują natychmiast na najazd na Polskę, wydał rozkaz napaści.

Półtora miliona niemieckich żołnierzy zaczęło pancernymi kolumnami przekraczać granice Polski z trzech kierunków – zachodu, północy i południa, czyli od strony Niemiec, Prus Wschodnich oraz Słowacji. *Blitzkrieg*, zmasowana „wojna błyskawiczna”, miał unicestwić polskich żołnierzy i cywilów, zniszczyć mosty oraz linie kolejowe. Śmierć i zniszczenie siano z ziemi i powietrza. O godzinie 4.30 do ataku poprowadziły bombowce nurkujące Ju 87 Stuka. Kwadrans później niewielka polska składnica wojskowa na Westerplatte została ostrzelana z niemieckiego pancernika. O tej samej porze gmach Poczty Polskiej w Wolnym Mieście Gdańsku obległy oddziały SS i funkcjonariusze gdańskiej Policji Porządkowej. Pięćdziesięciu kilku urzędników uwięzionych w budynku przez ponad dwanaście godzin odpierało wielokrotne ataki, stawiając zacięty opór. Po ostrzale z samochodów pancernych urzędnicy poczty zeszli do piwnic. Dowódca SS nakazał zalać je benzyną, którą następnie podpalono. Pożar położył kres oporowi. Kiedy dyrektor placówki w końcu wyszedł z budynku z białą flagą w ręce, został zastrzelony. Pozostali obrońcy, wśród nich kobieta i dziesięcioletnia dziewczynka, stopniowo wychodzili z gmachu. Zostali uwięzieni, osądzeni przez sąd polowy Wehrmachtu i straceni jako bojówkarze (dziewczynka zmarła od odniesionych ran, zanim wydano wyrok).

Obrona Polski opierała się na mniej więcej dziewięciuset tysiącach żołnierzy piechoty i lotnictwa; brygady kawalerii stanowiły dziesięć procent polskich sił zbrojnych. Kolejny milion ludzi został powołany do wojska z rezerwy, ale ze względu na spóźnioną mobilizację trudno im było dotrzeć do swoich pułków; wielu rezerwistów musiało iść na wojnę bez broni. Istniejące od dawna czynne formacje paramilitarne stanęły w gotowości. Wielu zwykłych obywateli także się uzbroiło na wypadek wojny. Zbrojny opór cywilów, od samego początku skutkujący ofiarami wśród najeźdźców, zmusił Wehrmacht i Einsatzgruppen do ścisłej współpracy, mimo że formacje te zawzięcie ze sobą konkurowały. Siłę polskich wojsk lądowych stanowiło sześćset czołgów, a lotnictwa – czterysta samolotów. Niemcy dysponowali dwoma tysiącami sześciuset czołgami i ponad dwoma tysiącami samolotów.

Polacy wiedzieli oczywiście, że sami nie zdołają pokonać Niemiec. Pokładali wiarę w sojuszach z Francją i Anglią, ufni w solenne zapewnienia ich rządów, że przyjdą z pomocą. W marcu 1939 premier Chamberlain oświadczył: „W razie gdyby jedna ze stron umawiających się znalazła się w działaniach wojennych w stosunku do jednego z mocarstw europejskich, na skutek agresji tego ostatniego przeciwko tejże stronie umawiającej się, druga strona umawiająca się udzieli bezzwłocznie stronie umawiającej się, znajdującej się w działaniach wojennych, wszelkiej pomocy i poparcia, będących w jej mocy. Rząd francuski [...] wyraźnie zaznacza, że zajmuje w tej sprawie takie samo stanowisko jak rząd Jego Królewskiej Mości”[54]. W maju Francja podpisała układ zobowiązujący ją do zaatakowania Niemiec siłami powietrznymi natychmiast po otrzymaniu informacji o ofensywie przeciwko Polsce i do zaangażowania się w działania wojenne na lądzie w ciągu piętnastu dni. Mimo to generał Alphonse Georges, zastępca naczelnego dowódcy armii francuskiej, dał jasno do zrozumienia ministrom francuskiego gabinetu, że podjęcie działań ofensywnych przeciwko Niemcom jest niemożliwe. W lipcu głównodowodzący

operacjami wojskowymi, generał Maurice Gamelin, poinformował szefa sztabu armii brytyjskiej lorda Gorta o prawdziwych zamiarach swojego kraju względem polskiego sojusznika: „W naszym interesie jest, żeby wojna zaczęła się na wschodzie i dopiero stopniowo przeradzała się w ogólny konflikt. Dzięki temu będziemy mieli czas potrzebny na to, by postawić na nogi całe francusko-brytyjskie siły zbrojne”[55]. W sierpniu poseł do parlamentu Winston Churchill odbył podróż do Francji, gdzie zrozumiał, że Francuzi nie zamierzają dotrzymać złożonej Polsce obietnicy, a prawdopodobieństwo ich ataku na Niemcy jest znikome. Wrócił do Londynu i oświadczył, że rząd brytyjski stoi przed wyborem pomiędzy wojną i hańbą. Władze Albionu uznały, że na razie lepsza jest hańba – do wojny przystąpić miały później, na jeszcze mniej korzystnych warunkach. Pomni jednak obietnicy, że udzielą Polsce wsparcia, Brytyjczycy wysłali do Warszawy misję niskich rangą oficerów w celu omówienia, jaką pomoc mogliby zaoferować w wypadku napaści. Raport, który trafił do kwatery głównej w Londynie, zapewniał, że Polacy są bardzo dzielnymi żołnierzami i na pewno zdołają opierać się oddziałom Hitlera przez kilka miesięcy.

Zbliżała się nieuchronna konfrontacja, a Francuzi i Brytyjczycy nadal nie byli chętni do sprzedaży uzbrojenia zagrożonej Polsce. Równie nieustępliwi okazali się w kwestii udzielenia jej pożyczek na sfinansowanie produkcji broni. Rezerwując swój potencjał militarny na to, co powoli wydawało się nieuniknione, Wielka Brytania i Francja podjęły strategiczną decyzję, że toczyć będą wojnę wyłącznie obronną, zrezygnują z działań ofensywnych. Żaden z rządów nie uznał jednak za stosowne powiadomić o tym swoich polskich sojuszników. Polskie władze nic nie wiedziały o tej istotnej zmianie polityki i nadal liczyły na to, że po piętnastu dniach powstrzymywania niemieckiego ataku przez Polaków Francja użyje dziewięćdziesięciu dywizji, jakimi wówczas dysponowała. Polski plan obrony od samego początku zakładał walkę defensywną,

Wojsko Polskie miało stawiać opór do czasu, aż sojusznicza francuska kontrofensywa zmusi Niemców, by do obrony ojczystej ziemi wycofali siły rzucone do najazdu na Polskę. Francuskie wojska mogły zaatakować bezbronne wówczas na zachodnim froncie Niemcy siłą dwóch i pół tysiąca czołgów i tysiąca czterystu samolotów, rozlokowanych wzdłuż granicy na Renie. Nie zaatakowały.

Trzeciego września Wielka Brytania i Francja oficjalnie wypowiedziały wojnę Niemcom. Hitler był zaskoczony. Ludność niemiecka też – obiecano jej rozszerzenie granic Rzeszy, nie spodziewała się jednak, że przyjdzie jej toczyć w tym celu jeszcze jedną wojnę światową. W Polsce, po dwudniowym wstrząsie, wybuchła radość, obudziły się wielkie nadzieje. Niewiele z nich wynikło. Za angielsko-francuskimi deklaracjami nie poszły żadne ruchy wojsk. Zdruzgotanemu narodowi nie udzielono sojuszniczego wsparcia. Mimo oświadczeń władz Anglii i Francji wojna z Niemcami się nie rozpoczęła. Dziennikarze na całym świecie mówili o „dziwnej" wojnie oraz o *sitzkriegu* (wojnie siedzącej, gra słów w nawiązaniu do *blitzkriegu*). Tymczasem niemiecka machina wojenna, najnowocześniejsze pod względem technicznym siły zbrojne na świecie, rozpętała w Polsce piekło.

Piękna pogoda letnich tygodni sprawiła, że ziemia pod żołnierskimi stopami była twarda i zbita, co stwarzało idealne warunki do przejazdu wozów pancernych i przemarszu wojsk. Długie słoneczne dni i bezchmurne niebo sprzyjały skutecznemu celowaniu z powietrza. Polscy żołnierze i piloci, pozostawieni bez wsparcia, na przekór niewyobrażalnym trudnościom odważnie walczyli o życie swojej młodej republiki. Siódmego września polski rząd ewakuował się z Warszawy, a trzy dni później, w obawie przed rychłym upadkiem stolicy, opuściło ją naczelne dowództwo sił zbrojnych. Marszałek Rydz-Śmigły nakazał odwrót. Obudziło to w walczących żołnierzach uczucia w najlepszym razie mieszane: jak

władze mogły opuścić swoją siedzibę w chwili, gdy w grę wchodziło tak wiele? Polskie oddziały były w stanie osiągnąć wyznaczony cel, to znaczy stawiać opór przeważającym siłom wroga przez czternaście dni, po których oczekiwano wsparcia ze strony sojuszników. Tymczasem wyjazd wodza naczelnego spowodował szereg taktycznych komplikacji, skutkujących przerwaniem kanałów łączności, a w końcu zgubnym naruszeniem zapewniającego poczucie bezpieczeństwa łańcucha dowodzenia. Miało to paraliżujący wpływ na krótką, lecz zdecydowaną obronę kraju. Mieszkańcy stolicy, pozbawieni wsparcia nieobecnego rządu i dowództwa wojsk, walczyli dalej mimo pogarszającego się zaopatrzenia w żywność i wodę. Warszawa nie chciała się poddać. Miasto wytrzymało trzy i pół tygodnia nieustających bombardowań. W końcu sfrustrowany Hitler postanowił, że stolica musi się wreszcie znaleźć w niemieckich rękach. Dwudziestego piątego września na Warszawę spadło ponad pięćset ton bomb. Zginęło ponad dwadzieścia tysięcy cywilów.

Polska była pierwszym krajem, który przeciwstawił się szalonym ambicjom i furii Hitlera. Nie była, jak wciąż się niekiedy sugeruje, nieprzygotowana do wojny ani nie stosowała przestarzałych zasad prowadzenia walki zbrojnej. Jednak jeśli chodzi o stan liczebny i materiałowy wojsk, kraj ten pod każdym względem ustępował swemu zachodniemu sąsiadowi. Mimo to w nadchodzących tygodniach Polska, dysponująca bardzo skromnymi siłami, zadała Niemcom większe straty niż te, które spowodowały Wielka Brytania i Francja łącznie, kiedy dziewięć miesięcy później Hitler rozpętał swoją drugą wojnę błyskawiczną przeciwko nim. Podczas kampanii wrześniowej 1939 roku odniosło rany lub zginęło mniej więcej pięćdziesiąt tysięcy niemieckich żołnierzy, zniszczonych zostało prawie siedemset niemieckich samolotów i jedna czwarta użytych w walce czołgów. Polska w żadnym razie nie mogła obronić swojego terytorium przed Niemcami, nie ma co do tego żadnych wątpliwości. Miałaby jednak większe szanse i mogłaby walczyć

dłużej, gdyby nie kolejny obezwładniający cios: 17 września na Polskę przypuszczony został kolejny atak, tym razem ze strony wschodniego sąsiada, Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich.

Czapski pisał o tych wydarzeniach we *Wspomnieniach starobielskich*. Ich początek ustala ton jego książki: wyważony, wnikliwy i naznaczony bolesnym uczuciem zawodu:

> 17 września 1939 roku sowieckie wojska, bez wypowiedzenia wojny, wdarły się do Polski, w momencie gdy kraj bronił się przed najazdem Hitlera.
>
> Do tej agresji ze wschodu doszło, gdy próbowaliśmy zorganizować ostatnią linię oporu w pięciu województwach usytuowanych na górzystych terenach południowej Polski w pobliżu granicy z Rumunią, wówczas z nami sprzymierzoną. Obszar ten, niedostępny dla czołgów, stwarzał możliwości przedłużenia walki przez przekształcenie jej w ciągłą wojnę partyzancką.
>
> Ta nieoczekiwana napaść ze strony sąsiedniego kraju, z którym nie byliśmy wtedy w sporze i z którym wcześniej zawarliśmy układ o nieagresji, potwierdzający pakt Brianda-Kellogga, stanowiła klasyczny *coup de grâce*, cios w plecy, który przyspieszył załamanie się resztek naszego oporu przeciwko dwóm totalitarnym potęgom. Mimo to przez osiemnaście dni kraj liczący trzydzieści milionów mieszkańców toczył wojnę z wojskami dwóch państw, liczących odpowiednio osiemdziesiąt i sto sześćdziesiąt milionów obywateli. Wojna skończyła się 5 października po trzydniowej bitwie pod Kockiem, w której po stronie polskiej uczestniczyły dwie dywizje piechoty, brygada kawalerii i różne inne oddziały. Ostatnia bitwa trwała do czasu wyczerpania przez nas amunicji[56].

Do Warszawy stale napływały zdumiewające doniesienia, że wschodnia granica kraju została naruszona. Polski wywiad był kompletnie zaskoczony: Rosja nie miała powodu do agresji. Wstrząs był potężny i obezwładniający, prowadził do fatalnego rozprzężenia w polskim dowództwie. Stale rozbrzmiewało pytanie „Co szykują Sowieci?” (układ sojuszniczy między Hitlerem i Stalinem pozostawał tajny). Siedemnastego września nad ranem marszałek Rydz-Śmigły wydał dyrektywę ogólną nakazującą

polskim wojskom, by nie inicjowały walk z Sowietami, a jedynie odpowiadały na atak. Od czasu ewakuacji naczelnego dowództwa z Warszawy łączność była zawodna i rozkaz ten nie trafił do wszystkich jednostek; przez większą część dnia panował chaos, oficerowie zmuszeni byli wydawać żołnierzom polecenia bez upoważnienia swoich przełożonych. Początkowo rozeszła się pogłoska, że Armia Czerwona przybyła udzielić Polakom wsparcia w walce z faszystami. Po trwającym od 1 września daremnym oczekiwaniu, dzień w dzień, na działania Brytyjczyków i Francuzów przybycie Rosjan przez chwilę wydawało się darem niebios. Czyżby prawie milionowa Armia Czerwona naprawdę przybywała Polsce z pomocą? Żołnierze polscy, do których dotarły rozkazy marszałka, zwracali się do sowieckich serdecznie. Burmistrzowie kilku miast wydali odezwy zachęcające mieszkańców do witania bolszewików jak przyjaciół. W przypadku żołnierzy, którzy znaleźli się przy wschodnich rubieżach, złudzenie antyfaszystowskiej solidarności rozwiało się aż nadto szybko. Kilkaset tysięcy żołnierzy Armii Czerwonej natarło gwałtownie na granicę. Tysiące czołgów miażdżyło wszystko, co znalazło się na ich drodze. Wkraczający do wschodniej Polski sowieccy żołnierze brali do niewoli żołnierzy oraz cywilów, zabijając tych, którzy stawiali opór.

Pakt Ribbentrop-Mołotow umożliwił Hitlerowi atak na Polskę. Spodziewał się, że sowiecki atak nastąpi w ciągu kilku dni. Tymczasem, jak na ironię, hitlerowska inwazja wywołała oburzenie komunistów na całym świecie. Komuniści francuscy i belgijscy, niezdający sobie sprawy z podstępnych uzgodnień Stalina z Hitlerem, szlachetni i zbulwersowani tym aktem agresji, pomstowali na niemiecką machinę wojenną, wzywali do zorganizowanego oporu wobec narodowych socjalistów i deklarowali solidarność z prześladowanymi polskimi braćmi. Stalin miał na to błyskawiczną, makiaweliczną odpowiedź. Ideologiczny teatr wojny się zmienił; dawne hasła z czasów Frontu Ludowego poszły do lamusa. Członkowie Międzynarodówki Komunistycznej

winni podporządkować się nowej polityce Rosji Sowieckiej. Różnica między kapitalistycznymi państwami faszystowskimi i demokratycznymi przestała mieć znaczenie.

> Nie przeszkadza nam – wyjaśniał Stalin – jeżeli uderzą na siebie z całej siły i się osłabią. Nie byłoby źle, gdyby Niemcy zdestabilizowały pozycję najbogatszych państw kapitalistycznych. Hitler, nie rozumiejąc tego ani nie mając takiego zamiaru, rozbija i podkopuje system kapitalistyczny. Polska to faszystowski kraj, który uciska Ukraińców, Białorusinów oraz inne narodowości. W obecnych warunkach jej zniszczenie będzie oznaczało zmniejszenie o jedno liczby państw faszystowskich. Cóż byłoby niewłaściwego w tym, że po pokonaniu Polski mielibyśmy rozszerzyć sowiecki system na nowe terytoria i nową ludność?[57].

Komintern rozpaczliwie usiłował sformułować nowe wytyczne, domagając się od komunistów spoza ZSRR, by zapomnieli o stanowisku, jakie zajmowali dzień wcześniej. Zgodnie z nową oficjalną linią partyjną, „międzynarodowy proletariat nie może bronić faszystowskiej Polski, która prześladuje obywateli innych narodowości i która odrzuciła pomoc Związku Sowieckiego”[58].

Dwuipółtygodniowe odwlekanie ataku na Polskę wcale nie było spowodowane potrzebą wyjaśnienia wewnętrznej polityki komunistycznym towarzyszom. Stalin grał na zwłokę, chcąc się przekonać, czy Francja i Wielka Brytania zaangażują się w walkę z Niemcami. Gdyby Hitler musiał bronić zachodnich granic swojego państwa, rozproszenie jego sił pozwoliłoby Sowietom łatwiej zapanować nad Polską. Poza tym od maja 1939 roku Związek Sowiecki był zaangażowany w działania wojenne na Dalekim Wschodzie. Dopiero gdy zmasowana ofensywa sowiecka 15 września doprowadziła w końcu do przełamania impasu w walkach z Japonią, Stalin był skłonny zaangażować wojska w inwazję na Polskę. O drugiej nad ranem 17 września ambasador Polski w ZSRR, Wacław Grzybowski, został wyrwany ze snu i wezwany w trybie natychmiastowym do moskiewskiego biura Władimira Potiomkina, sowieckiego wiceministra spraw zagranicznych.

Odczytano tam notę dyplomatyczną, z której oszołomiony ambasador dowiedział się ze zdumieniem, że za kilka godzin Armia Czerwona wkroczy do Polski. Nota zaczyna się od słów:

> Wojna polsko-niemiecka ujawniła wewnętrzne bankructwo państwa polskiego. W ciągu dziesięciu dni operacji wojennych Polska utraciła wszystkie swoje regiony przemysłowe i ośrodki kulturalne. Warszawa przestała istnieć jako stolica Polski. Rząd polski rozpadł się i nie przejawia żadnych oznak życia. Oznacza to, iż państwo polskie i jego rząd faktycznie przestały istnieć. Wskutek tego traktaty zawarte między ZSRR a Polską utraciły swą moc. Pozostawiona sobie samej i pozbawiona kierownictwa, Polska stała się wygodnym polem działania dla wszelkich poczynań i prób zaskoczenia, mogących zagrozić ZSRR. Dlatego też rząd radziecki, który zachowywał dotąd neutralność, nie może pozostać dłużej neutralnym w obliczu tych faktów. Rząd radziecki nie może również pozostać obojętnym w chwili, gdy bracia tej samej krwi, Ukraińcy i Białorusini, zamieszkujący na terytorium Polski i pozostawieni swemu losowi, znajdują się bez żadnej obrony[59].

Grzybowski odmówił przyjęcia oficjalnej noty, którą usiłował mu wręczyć Potiomkin, wskazując, że polskie wojska wciąż walczą, a rząd, chociaż nie urzęduje w Warszawie, nie upadł. Kopie noty zostały przesłane wszystkim ambasadorom w Moskwie. Tego samego dnia Mołotow odczytał jej tekst w programie radiowym. O sojuszu z Niemcami nie wspomniano ani słowem. Związek Sowiecki z uporem twierdził, że musi bronić „braci tej samej krwi, Ukraińców i Białorusinów", zagrożonych upadkiem polskiego państwa. Mołotow zapewniał, że przywrócony zostanie porządek i zapanuje pokój. Armia Czerwona uchroni swoich „braci" przed „groźbą ruiny i rzezi z rąk wrogów"[60]. Jak zaznacza w swojej relacji Czapski, Rosja nigdy nie wypowiedziała Polsce wojny. Z czasem ów tajny protokół okazał się mieć poważne konsekwencje dla polskich jeńców. Korespondent londyńskiego „Timesa" wysłał tamtego ranka depeszę: „Najazdu tego nie uważa się w Moskwie za akt wojny, ponieważ według Sowietów państwo polskie przestało istnieć"[61].

Grzybowski wiedział, że ta dyplomatyczna retoryka nie miała żadnego związku z prawdą.

Najeżdżający na Polskę żołnierze Armii Czerwonej byli narażeni na innego rodzaju wstrząs. Wielu przekraczało granicę na kulawych koniach, niektórzy jechali na oklep, liczni piechurzy szli boso. Oszołomiło ich to, co zobaczyli, mimo że weszli do najsłabiej rozwiniętych gospodarczo województw Polski. Byli przekonani, że walczą o wyzwolenie ciężko pracującego ludu spod jarzma polskich obszarników, a tu widzieli, że ubodzy mieszkańcy polskich wsi wiodą życie, jakiego oni sami nigdy nie zaznali. Polscy chłopi posiadali dobrze odżywione krowy i konie, ich sady obrodziły letnimi owocami, spiżarnie były pełne jaj, masła i sera. Odkąd nastała kolektywizacja, obywatele Kraju Rad nie znali już takich luksusów. Wszystko, co hodowali lub uprawiali, należało nie do nich, lecz do państwa.

Niemieckie i sowieckie wojska, osobno, lecz w porozumieniu, osaczyły polską armię. Marszałek Kliment Woroszyłow, ludowy komisarz obrony, rozkazał dowódcom Armii Czerwonej pomagać Wehrmachtowi, ilekroć o to poprosi. Na największe oddziały polskiego wojska armie niemiecka i sowiecka nacierały wspólnie. W ciągu zaledwie dwunastu dni Sowieci zajęli wszystkie ziemie, do których Stalin zgłosił wcześniej pretensje. Mołotow nie posiadał się w Moskwie z radości. Polska nareszcie „przestała istnieć”.

Jednym z głównych celów sowieckiego najazdu było rozbicie struktury obronnej Polski. Drugi cel stanowiło uszczelnienie jej wschodnich i południowych granic, by powstrzymać polskich żołnierzy, zwłaszcza oficerów, przed ucieczką w ślad za polskim rządem, który niedawno opuścił terytorium II Rzeczypospolitej. W ciągu kilku dni Rosjanie zgromadzili wzdłuż granicy pokaźną ilość wojsk. Władze ZSRR uznały, że Polska utraciła prawną i polityczną zdolność przetrwania i traktowały okupowane ziemie polskie jako sowieckie terytorium. (Ucieczka polskiego rządu i naczelnego

dowództwa przydała pewnej wiarygodności twierdzeniom Sowietów o istniejącej próżni, mimo że po kilku dniach polscy przywódcy, którzy ewakuowali się z Warszawy, przybyli do Paryża, a 30 września powstał nowy polski rząd na uchodźstwie, z generałem Władysławem Sikorskim jako premierem). Ponieważ wojna nigdy nie została wypowiedziana, uważano, że Wojsko Polskie składa się ze zwykłych obywateli, podlegających teraz sowieckiemu kodeksowi karnemu, a nie prawu wojennemu. Utrzymywanie, że jest się polskim żołnierzem lub oficerem, było traktowane jako wykroczenie przeciwko bezpieczeństwu państwa, akt oporu wobec sowieckiego prawa. Zarówno oficerów, jak i zwykłych żołnierzy uważano za element przestępczy, wrogów ludu, kontrrewolucjonistów.

Stalin sprawdzał, czy Hitler stosuje się do warunków terytorialnego podziału Polski określonego w pakcie Ribbentrop-Mołotow. Wpadł w furię na wieść, że niemieckie wojska rozpoczęły oblężenie Lwowa, leżącego daleko na wschód od uzgodnionej linii demarkacyjnej. Sowieckie oddziały zostały szybko skierowane do tego miasta. Wehrmacht się wycofał. Polski dowódca obrony Lwowa, generał Władysław Langner, znalazłszy się w sytuacji bez wyjścia, zdecydował poddać się Sowietom. Oddział Czapskiego, biorący udział w walkach w pobliżu miasta, został okrążony i zmuszony do kapitulacji. Na polu walki ich głównym przeciwnikiem byli Niemcy, ale zostali przekazani jako jeńcy wojskom sowieckim.

> [...] zostałem wzięty do niewoli 27 IX 1939 r. na granicy województwa lwowskiego w Chmielku, wraz z dwoma szwadronami zapasowymi 8 pułku, które bez koni, prawie bez broni, po kilkutygodniowym przerzucaniu z miejsca na miejsce, w ciągłym cofaniu na wschód, a potem kluczeniu od wschodu na zachód, zostały otoczone tankami i artylerią sowiecką. Parlamentariusze sowieccy zajmowali stanowisko podobne do parlamentariuszy lwowskich. Widocznie mieli takie same instrukcje. Zaręczano nam, że szeregowi zostaną wypuszczeni (co zresztą zostało zrobione), oficerowie zaś mieli być jedynie dowiezieni do Lwowa i tam puszczeni na wolność. Dziś wydaje się dziką ślepotą, żeśmy sobie już zaraz nie uświadomili, o co chodziło wojskom sowieckim. Ale to uderzenie nożem w plecy było przecież

dla większości ciosem nieoczekiwanym, ludzie byli wyczerpani nieustannymi walkami lub gorzej, cofaniem się bez walk, z zupełnie zerwaną łącznością, z nadchodzącymi różnymi rozkazami, których autentyczności nie można było stwierdzić (jak ten rozkaz, by nie wchodzić w walkę z wojskami sowieckimi). Byli wstrząśnięci wiadomościami o zniszczeniu i zbombardowaniu Warszawy, o opuszczeniu kraju przez Prezydenta, Rząd, Wodza Naczelnego (o czym się mój oddział dowiedział dopiero 27 IX z radia); ludzie chwytali się brzytwy, cienia nadziei: może rzeczywiście Sowiety, w których interesie nie może być przecież zwycięstwo hitlerowskich Niemiec, umożliwią nam przynajmniej przedostanie się przez granicę i udział w dalszej walce, już nie w Polsce, gdzie bitwa była na razie przegrana, ale we Francji.

Tysiące politruków na różne sposoby starało się w nas tę nikłą nadzieję rozniecać. [...]

Oficerów mego oddziału długimi marszami, a potem ciężarówkami, po rozbrojeniu, przerzucono do Lwowa, gdzie nas pomieszczono w rozbitych koszarach 14 pułku na jedną noc.

Do Lwowa dowieziono nas o zmierzchu i zatrzymano na krótką chwilę na rynku. Byliśmy stłoczeni w ciężarówce, od iluś dni nie myci, nie goleni, bez broni. Ciężarówka stanęła przy straganach z owocami. Jeden z nas chciał kupić parę jabłek i spytał o cenę. Gdy któraś ze straganiarek chciała nam te jabłka sprzedać, wystąpiła druga, potężna, gruba kobieta i odepchnąwszy z oburzeniem sąsiadkę, zaczęła chwytać w ogromne brązowe ręce co miała jabłek i z błyszczącymi, pełnymi łez oczami zaczęła je rzucać do aut. To była krótka chwila, ale zanim pilnujący nas *bojec* zdążył się obejrzeć, zostaliśmy zasypani jabłkami, papierosami, które nam wciskały straganiarki i przechodnie. [...] Potem przewieziono nas koło Poczty Głównej. Był już zupełny mrok. Pilnowali nas *bojcy* ze wszystkich stron, brutalnie przepędzając każdego, który chciał się do nas prześlizgnąć, ale z każdej strony, uparcie, nie oglądając się na wyzwiska i bagnety, podbiegały do nas kobiety, brały kartki do rodzin, dawały nam papierosy, nawet czekoladę.

Wszystko, co widziałem wówczas ze Lwowa, to te nieliczne odruchy całej ulicy, odruchy braterstwa, czułości, serca dla garstki stłoczonych, zhańbionych, bo rozbrojonych, oficerów polskich w bolszewickiej ciężarówce[62].

Wrażliwe na międzynarodową kontrolę nazistowskie władze przystąpiły do wojny ze szczegółowymi planami przetrzymywania jeńców wojennych. Armia Czerwona była do tego, praktycznie rzecz ujmując, niemal zupełnie nieprzygotowana. W ciągu kilku tygodni

wzięła do niewoli prawie dwieście tysięcy polskich żołnierzy. Przewożono ich z miejsca na miejsce jak stłoczone bydło, żywiono nieregularnie i kiepsko, jeśli w ogóle dostawali coś do jedzenia. Jeńców wojennych zmuszano do spania na gołej ziemi i pozbawiano dostępu do latryn. Przenoszeni w grupach o stale zmieniającym się składzie z jednego prowizorycznego obozu przejściowego do drugiego, byli różnie traktowani przez strażników, których zachowanie wahało się od złego do brutalnego. Rabunki i prowokacje były na porządku dziennym. Normy konwencji genewskiej z 1929 roku, dotyczącej traktowania jeńców wojennych, całkowicie lekceważono. W odróżnieniu od Niemiec, Rosja nigdy nie ratyfikowała konwencji haskiej. Osiemnastego września, dzień po wkroczeniu wojsk sowieckich do Polski, Biuro Polityczne w Moskwie ustaliło, że to NKWD, czyli Ludowy Komisariat Spraw Wewnętrznych, a nie wojsko, będzie odpowiedzialne za zajmowanie się jeńcami, angażując tym samym bezpośrednio służbę bezpieczeństwa w operacje wojskowe.

Ławrientij Beria, szef NKWD, był bliskim współpracownikiem, przyjacielem (od czasu do czasu) i krajanem Stalina. Gruzin, któremu przypisywano zasługę zastąpienia fanatyzmu jego zdeprawowanego poprzednika zdecydowanie bardziej racjonalnym systemem terroru i okrucieństwa, utworzył w obrębie NKWD Zarząd do spraw Jeńców Wojennych. Stało się to dopiero 19 września, dwa dni po wkroczeniu Armii Czerwonej do Polski. Sowiecka Rada Komisarzy Ludowych sporządziła wówczas „Przepisy dotyczące traktowania jeńców wojennych", w których uznawano humanitarne koncepcje i określano godne warunki życia. Ów pełen obłudnych sformułowań, typowy dla dobrze naoliwionej machiny sowieckiej administracji dokument został spreparowany dla uspokojenia zachodnich burżuazyjnych rządów.

W niewoli polscy szeregowcy oraz ich oficerowie byli traktowani inaczej. Z sowieckiego punktu widzenia wyżsi oficerowie polskich sił

zbrojnych, wywodzący się z arystokratyczno-dekadenckiego środowiska właścicieli ziemskich, wymagali bardziej represyjnego zestawu środków przymusu. Mieli poznać ciężkie życie proletariatu. W różnych punktach tranzytowych i obozach, nadzorowanych przez Armię Czerwoną do spółki z NKWD, jeńcy byli poddawani rewizjom, rejestrowani i przydzielani do określonych podgrup. Oficerom, urzędnikom państwowym i policjantom zlecano zadania poniżające, takie jak kopanie i czyszczenie latryn. Chciano w ten sposób upokorzyć ich na oczach podwładnych, co miało rozniecić ducha buntu w młodszych żołnierzach, pobudzić w nich niezadowolenie z domniemanych stosunków feudalnych w Polsce. Bez wątpienia istniał w niej głęboko zakorzeniony system klasowy, ale taktyka bolszewików okazała się nieskuteczna i wielokrotnie obracała się przeciwko nim. Widząc poniżenie swoich dowódców, polscy żołnierze niemal zawsze reagowali litością i współczuciem. Silnie utożsamiali się ze swoimi oficerami. Wbrew oczekiwaniom i zamiarom Sowietów, ogólne morale jeńców wzrosło. Zarówno rosyjscy strażnicy, jak ich zwierzchnicy byli tym zaskoczeni i skonsternowani. W pierwszych dniach wojny wszystkie próby złamania zbiorowej woli polskich żołnierzy, odciągnięcia ich od przełożonych, przekonania do braterstwa sołdatów i wchłonięcia w szeregi Armii Czerwonej spełzły na niczym.

Wspaniała wrześniowa pogoda ustąpiła ulewnym deszczom. W pierwszym tygodniu października, po kilku dniach przetrzymywania i przerzucania z miejsca na miejsce, grupa jeńców, w której był Czapski, została popędzona błotnistymi drogami do Tarnopola. Tam ujrzeli czerwone sztandary i transparenty rozwieszone na powitanie Armii Czerwonej. Kiedy o świcie następnego dnia opuszczali miasto, jakaś zapłakana kobieta zsiadła z rozklekotanej furmanki, by podać jeńcom koc i płaszcz. Ten gest bezradności i litości dał Czapskiemu emocjonalne oparcie – o wielu takich momentach pisał w swoich wspomnieniach dla zrównoważenia opisów ciężkich prób, jakie

przechodził w niewoli. Popychani przez brutalnych strażników żołnierze przetrzymali wycieńczający marsz ku przedwojennej granicy sowieckiej, co pewien czas napotykając podobne, ciągnące się bez końca kolumny. Głód i wyczerpanie powodowały, że wielu mdlało i padało w drodze. Wlokąc się głównym traktem, dawną trasą procesji, chmary żołnierzy przechodziły obok zbezczeszczonych podczas rewolucji bolszewickiej figur świętych. Mijali ciągnące się kilometrami złote ścierniska, by wreszcie, gdy sięgające aż po horyzont szeregi stworzyły zator przed wąskim mostem, posuwać się w żółwim tempie.

Rozdział piąty

Weszli do ZSRR. Wlokąc się ku nieznanej przyszłości, wkroczyli na terytorium wroga. Pierwszą z mijanych miejscowości były Wołoczyska. Zapuszczona mieścina, domy w opłakanym stanie, pogruchotany bruk. Nie natknęli się na nikogo, miejsce wydawało się bezludne. W miejskim parku migoczący neon układał się w profil Stalina; stanowił jedyny dowód wielkiego sowieckiego planu elektryfikacji wsi. Ponure otoczenie zapowiadało to, co miało nadejść. Była to chwila wielkiego napięcia, spotęgowanego strasznymi warunkami, w których przetrzymywano jeńców:

> W ostatnim wyczerpaniu psychicznym i fizycznym i w przenikliwy chłód jesienny zbito nas około 2000 oficerów do obór, już zapchanych więcej niż 2000 szeregowych.
>
> Pierwsza noc poza granicami Polski. Wojsko polskie to był w tej oborze tłum stłoczony, ogłuszony przez nieszczęście, zmiażdżony psychicznie. Było zupełnie ciemno, gdy się zamykało wszystkie drzwi, robił się niemożliwy zaduch, nieznośny dla tych, którzy siedzieli w głębi obory; jak tylko próbowano drzwi otworzyć, chłód stawał się dotkliwy dla skupionych bliżej wyjścia. Stąd brutalne, gwałtowne użeranie się w ciemności: „zamykać drzwi”, „od smrodu jeszcze nikt nie umarł”, „otwierać drzwi”, „nie mamy czym oddychać”, „chamy, widocznie się w chlewie narodzili”.
>
> Słuchaliśmy w ciemności tych wyzwisk i użerania się, upokorzeni do dna [...][63].

Raz dziennie każdy jeniec dostawał kubek wodnistej zupy. Po tygodniu zamknięcia w oborze znowu ruszyli w drogę, prowadzeni po obrzeżach niezliczonych wsi i miasteczek, żeby do minimum ograniczyć kontakt z miejscową ludnością. Ich długi marsz zakończył się na odludnej stacji kolejowej. Jeńców podzielono na grupy i załadowano do ponad stu wagonów towarowych. Pociąg

stał na stacji w ciemności. Rozpoczęło się czekanie. Co kilka godzin słyszeli, jak przybywają kolejni jeńcy, strażnicy wykrzykują rozkazy i ładują ich do następnych wagonów. Nie mieli jak zobaczyć, co dzieje się poza obrębem ich ciasnych pomieszczeń. Następnego dnia pociąg odjechał ze stacji, po okresach niemrawej jazdy następowały niekończące się postoje. Wagony z więźniami znajdowały się bardzo nisko w hierarchii sowieckiego transportu kolejowego; pierwszeństwo przed nimi miały pociągi przewożące żołnierzy Armii Czerwonej, a następnie składy ze sprzętem wojskowym i zaopatrzeniem. Stłoczeni w dusznych wagonach towarowych jeńcy nie mieli wyznaczonych miejsc do załatwiania czynności fizjologicznych. Na niektórych stacjach po drodze karmiono ich, przez resztę podróży cierpieli głód. Nie dawano im nawet wody.

Naszkicowane przez Czapskiego słowami sylwetki ludzi skłębionych w zaduchu i ciasnocie, zmaltretowanych psychicznie i fizycznie, tchną człowieczeństwem i ciepłem, których zwykle brakuje w życiu naznaczonym udręką. Pisanie o innych pozwoliło mu odwrócić wzrok od własnych trosk. Nie mogąc malować, wypełnia wspomnienia galerią pisanych portretów.

> Wśród jadących w moim wagonie był porucznik Ralski, oficer rezerwy 8 pułku ułanów, profesor Uniwersytetu Poznańskiego, przyrodnik. Z nim razem przebyłem cały miesiąc wrzesień w szwadronie zapasowym 8 pułku ułanów [...].
>
> Nie znałem go przed wrześniem. Robił na pierwszy rzut oka wrażenie dziecinne i wcale nie wojskowe. Nazywaliśmy go żartem „*bébé* Cadum", bo twarz miał dziecka z popularnej reklamy mydła Cadum. I właśnie on wykazał rzadki hart i spokój. Miał wielki autorytet wśród żołnierzy podczas tragicznych tygodni września i nic nie umiało go wyprowadzić z równowagi.
>
> Nawet podczas podróży do Starobielska, kiedy wieziono nas przez zaśnieżone stepy ukraińskie, kiedy zmarznięci i głodni nie wiedzieliśmy, dokąd nas wiozą, Ralski z całą namiętnością uczonego przyglądał się stepom, badylom traw sterczących spod śniegu. Ten najlepszy Polak, najczulszy mąż i ojciec przyznawał mi się wówczas, z pewnym jakby wstydem, że trawy te wzbudzają w nim takie

zainteresowanie, że jest w stanie nie tylko oderwać się od rzeczywistości, ale jeszcze odczuwać głęboką radość, patrząc na nieznane stepy, które zawsze marzył poznać.

Jeszcze we wrześniu, kiedy musieliśmy schodzić z drogi, bo samoloty niemieckie ostrzeliwały nas z karabinów maszynowych, opowiadał mi dziwne historie o chwastach, których ziarna z Kanady przedostały się do Europy i bujnie się rozrastały na polu, na którym się kryliśmy przed samolotami[64].

Po przybyciu do Charkowa konwój podzielono na trzy grupy. Nazwisko Czapskiego figuruje w spisie ośmiu tysięcy jeńców wysłanych do obozu w Starobielsku, na południowo-wschodniej Ukrainie, osiemset kilometrów na południe od Moskwy, dwieście pięćdziesiąt kilometrów na północ od wybrzeży Morza Czarnego. Odbył wyczerpującą podróż od pojmania w okolicach Lwowa do uwięzienia w Starobielsku, przemierzył ponad tysiąc dwieście kilometrów.

Dowieziono nas do Starobielska w początku października. Leżał już gęsty śnieg. Otoczono nas psami policyjnymi i prowadzono przez rozmokły śnieg po ubogich ulicach, między miejskimi domami, biednymi, słomą krytymi glinianymi chatami. Jakiś chłopak wyskoczył, dał nam szybko kawon do ręki i uciekł. Patrzały na nas przez zamknięte niskie okna twarze kobiet i mężczyzn, uważne, współczujące. Przypominam sobie zniszczoną twarz jednej z nich, siwowłosa, bardzo smutna, patrzała na nas przez okulary, rozumnymi smutnymi oczami. Potem się dowiedziałem, że właśnie do Starobielska zesłano dużo inteligencji rosyjskiej z wielkich miast na *posielenje*.

Większość przyjezdnych pomieszczono w gmachach poklasztornych na terenie przyszłego obozu, część zaś, której nie udało się upchać (byłem wśród nich), w jakimś urzędzie czy więzieniu w środku miasta.

Trzymano nas tam kilkuset na otoczonym murami podwórzu, w czterech malutkich klitkach i w wielkiej wozowni, w której były ustawione dziwne stare landary, a cała podłoga była zasypana strzępami brudnych papierów, książek, pism z jakiejś zniszczonej biblioteki. [...] Te papiery rozsypane na podłodze wozowni były dla nas wprost ratunkiem, bo w nocy był mróz i spać było trudno. Ja z kolegami z pułku nauczyłem się układać według specjalnego systemu, tak ściśnięci jedni przy drugich, że jeden koc mógł wystarczyć na trzech. Na wierzch zaś tego koca sypaliśmy jeszcze papiery, które nas chroniły od mrozu. Niemniej jednak nie potrafiłem wytrzymać tej temperatury już mroźnej i przecisnąłem się do jednej

z zapchanych klitek, gdzie żarły nas na zmianę wszy, gdzie było tak ciasno, że siedząc skulonym, nie można się było ruszyć, ale gdzie przynajmniej było ciepło. [...]

Po jakimś tygodniu przerzucono mnie do właściwego obozu; był to obszar w przybliżeniu 10–15 hektarowy. Wciąż panował nieopisany chaos. Stała tam wielka cerkiew z obłamanymi krzyżami, wówczas używana jako spichlerz do pszenicy. W naszej obecności do tej cerkwi zwożono z całej okolicy setki wozów pszenicy, a w przeciągu zimy wywieziono cały zapas, jak nam wówczas mówiono, do Niemiec. Była i druga cerkiew, mniejsza, zapełniona aż po szczyt piętrami prycz i zapchana jeńcami. Poza tym był szereg budynków poklasztornych, gdzie wówczas jeszcze tysiące przepływających przez Starobielsk jeńców mieszkało i spało na gołej ziemi, na pryczach, na korytarzach, wszędzie. [...]

Spędzone tu zostały w tę przedwczesną, śnieżną i mroźną jesień tysiące ludzi oberwanych i zawszonych. Nie było mowy z początku, by wszyscy mogli mieszkać pod dachem. Porozstawiano w tymże Starobielsku namioty.

Przez pierwsze tygodnie nie były zorganizowane elementarnie ani łaźnie, ani odwszalnie, ani wystarczające odżywianie.

Za to wszędzie na podwórzach, nawet w łaźni, poustawiano marne głośniki radiowe, które od rana do nocy ryczały, chrypiały jak w całej Rosji „kawałki” propagandowe, antypolskie, przeplatane... Chopinem. (Nawet przez podłe radio nagły strzęp etiudy, nokturnu czy sonaty olśniewał i wzruszał). [...]

Cały ten tłum nurtowała rozpacz i dławiło upokorzenie. Każdy z początku czuł się samotny i zamknięty w swoim bólu. Nie wiedzieliśmy przecież wówczas prawie nic, poza wstrząsającymi pogłoskami o całkowitym zniszczeniu Warszawy, gdzie tylu z nas miało swoje rodziny, o setkach spalonych miast i wsi. Słyszeliśmy jedynie codziennie niezliczone oszczerstwa o Polsce, kpiny z wojska polskiego, którymi nas karmiło radio.

Podtrzymywano najbliższe koleżeństwo z tymi, z którymi się spędziło najcięższe tygodnie września. Ale naturalnie mało to interesowało naszych władców. Rozbijano nas nieraz świadomie, tak że coraz to byliśmy przerzucani. W wozowni zostawiłem na szereg tygodni wszystkich kolegów z 8 pułku. [...]

Wyrwany z tej garstki, z którą się zżyłem, przerzucony do wielkiego obozu, mieszkałem z początku w dużym ceglanym, czerwonym budynku, na sali z kilkudziesięciu kapitanami. Byłem „zepsuty” ostatnimi latami przedwojennymi, w których udało mi się stworzyć sobie warunki pracy, gdzie większą część dnia spędzałem zupełnie samotnie, resztę zaś czasu z paru najbliższymi ludźmi.

Na początku to życie nieustannie w tłoku ludzkim, gdy człowiek ani chwili nie był sam i gdzie charaktery najsłabsze czy najbrutalniejsze rzucały się przede

wszystkim w oczy, było niełatwym doświadczeniem moralnym. Brak samotności ciążył nam bardziej niż brud, głód i wszy[65].

Podobnie jak wiele z pośpiesznie utworzonych więzień lub obozów pracy sowieckiego Gułagu, obóz jeniecki NKWD w Starobielsku pomieszczono w zabudowaniach dawnego klasztoru, niszczejących od czasu rewolucji październikowej, kiedy zlikwidowano wszystkie zakony. Rozsypujące się mury okalające klasztor, służące w poprzednim wieku jako umocnienia, były niewystarczające, bo nie chodziło już o to, by nikogo nie wpuszczać, lecz o to, żeby nie wypuszczać. W tym celu wokół wysokich murów ułożono wielkie zwoje drutu kolczastego, wzniesiono także dziesięć wież strażniczych, wyposażonych w karabiny maszynowe i szperacze.

Między końcem września a połową listopada 1939 roku w ten zamknięty zespół zrujnowanych budowli wtłoczono ponad jedenaście tysięcy polskich jeńców wojennych, którzy ledwo się tam mieścili; byli to w większości szeregowcy lub podoficerowie, w tym wielu młodych podchorążych. Prawie połowa jeńców trafiła do niewoli w wyniku kapitulacji Lwowa. Po przybyciu na miejsce wszystkich oficerów wyznaczono do ciężkiej pracy, co stanowiło naruszenie prawa międzynarodowego. Praca ta polegała na noszeniu pięćdziesięciokilowych worków ze zbożem i mąką na duże odległości, rozładunku wagonów towarowych i pakowaniu przywiezionych rzeczy na ciężarówki, na zbieraniu drewna w lesie, dźwiganiu ciężkich wiader z wodą ze studni do kuchni, przenoszeniu stosów cegieł i wciąganiu masywnych kłód na platformy wagonów. Odkomenderowanie do pracy oznaczało przebywanie poza obozem, bez pożywienia. Robotników, pracujących w systemie zmianowym, prowadzono na stację kolejową pod silną strażą zrytymi bocznymi drogami, żeby uniknąć kontaktu z mieszkańcami miasta. Początkowo możliwość pracy dawała niektórym żołnierzom pożądane wytchnienie od

więziennego bezruchu, ale kilka tygodni katorżniczego trudu wyczerpało większość z nich, nieprzywykłych do nieustającego fizycznego wysiłku; wielu znalazło się na krawędzi załamania.

Rano dostawali zazwyczaj owsiankę, często niejadalną, a wieczorem od czasu do czasu ziemniaki, kapuśniak lub soloną rybę z dzienną porcją czarnego chleba. Częściej jednak tym, co miało uchodzić za posiłek, była nalana do menażki woda, w której gotowano kawałki ryb. W nieregularnych odstępach czasu każdy jeniec otrzymywał dodatkowy przydział „suchego prowiantu" – kilka kostek cukru, trochę herbaty, bibułki do skrętów i tytoń marnej jakości. W przeciwieństwie do nazistowskich obozów koncentracyjnych surowe i prymitywne warunki obozowego życia nie wynikały wyłącznie z chęci prześladowania więźniów. Starobielskie niedostatki, widziane w szerszej perspektywie niskiego poziomu życia w całej Rosji Sowieckiej, były względnie umiarkowane. Pomimo wielkich, fundamentalnych braków, w obozie usiłowano stworzyć warunki sprzyjające celowi, jaki przyświecał NKWD, mianowicie wyodrębnieniu osób podatnych na indoktrynację.

W przekazanej z Moskwy pod koniec października dyrektywie zapowiedziano, że dwa obozy jenieckie – w Kozielsku w Rosji Sowieckiej oraz w Starobielsku na sowieckiej Ukrainie – zostaną przekształcone tak, żeby znaleźli się w nich sami oficerowie, z czterdziestoma pięcioma kapelanami wojskowymi włącznie. Trzeci obóz, położony niedaleko miasta Ostaszków, trzysta dwadzieścia kilometrów na północny zachód od Moskwy, był przeznaczony do przyjęcia jeszcze większej liczby oficerów, jak również funkcjonariuszy polskiej żandarmerii wojskowej oraz podchorążych, strażników granicznych i ludzi związanych z wywiadem. Moskwa traktowała kilkanaście tysięcy polskich żołnierzy, rozlokowanych w trzech obozach specjalnych – Starobielsku, Kozielsku i Ostaszkowie – jako osobną kategorię jeńców.

Życie obozowe w Starobielsku znacznie się zmieniło, gdy podjęto decyzję o odizolowaniu oficerów od pozostałych żołnierzy. Natychmiastowa korzyść polegała na tym, że zrobiło się luźniej. Liczba jeńców spadła z jedenastu do czterech tysięcy. Pod skrupulatnym nadzorem jednego z najwyższych rangą polskich oficerów, majora Sobiesława Zaleskiego, zaczęto dokonywać znaczących usprawnień. Zaleski, z wykształcenia inżynier, mówił biegle po rosyjsku i bezustannie w imieniu polskich jeńców dopominał się u władz obozu o materiały niezbędne do przeprowadzenia najpilniejszych napraw i przeróbek. Pod kierunkiem i za namową Zaleskiego jeńcy remontowali rozsypujące się budynki, które zajmowali, oraz budowali nowe baraki mieszkalne i kuchnię. Urządzono prysznice, założono pralnie, ulepszono i powiększono latryny. Wydrążone zostały trzy nowe studnie, udoskonalono obozowy generator prądu. Doceniając oszczędności płynące z pracy fizycznej jeńców, NKWD przyznało polskiej kadrze dowódczej dość znaczną swobodę w zakresie poprawiania warunków bytowych. Nadzór nad opieką medyczną i obozową higieną, oficjalnie sprawowany przez Sowietów, przekazano polskim lekarzom pośród jeńców. Zorganizowali oni punkt pierwszej pomocy, prowizoryczny szpital z piętnastoma łóżkami i gabinet dentystyczny. Leki były praktycznie niedostępne.

W Starobielsku zrodziła się myśl, by odbudować morale poprzez wieczorne odczyty:

> Staraliśmy się narzucić sobie rodzaj rygoru intelektualnego, który miał nam pomóc przezwyciężyć zniechęcenie i ból, ratować się od rdzewienia umysłowego spowodowanego bezczynnością. Niektórzy z nas zaczęli urządzać odczyty na różne tematy – z dziedziny wojskowości, historii i literatury. Nasi nadzorcy uważali je za działalność kontrrewolucyjną i część mówców została natychmiast wywieziona nie wiadomo dokąd[66].

Nad więźniami obozu stale wisiała groźba deportacji za naruszenie regulaminu. W pierwszą niedzielę po przybyciu do Starobielska wielu jeńców uczestniczyło w zorganizowanych naprędce mszach. Te manifestacje wiary zostały natychmiast ukrócone przez władze. Obozowy regulamin wyraźnie ograniczał zakres dopuszczalnych osobistych czynności jeńców, zakazując wszelkich form modlitwy, śpiewania pieśni, spotkań i wykładów; zabronione było również głośne czytanie. Niedziele i polskie święta traktowano bez wyjątku jak dni robocze. Jeńcy nie mogli wchodzić do żadnego budynku prócz tego, w którym sypiali; przebywając na zewnątrz, nie mogli zbierać się w grupach. Na terenie obozu chodzić razem mogło co najwyżej trzech żołnierzy. Opuszczanie baraków po zmroku było niedozwolone, a lamp elektrycznych, choć słabych, nie wolno było gasić przez całą noc. Przyłapanie na pisaniu dziennika lub robieniu jakichkolwiek notatek stanowiło podstawę do wymierzenia kary. Mimo tych zakazów Czapski informuje, że „prawie natychmiast po przyjeździe do Starobielska zaczęły się samorzutnie organizować, w początku jawnie, potem, gdy zostały zakazane, po cichu, kółka odczytowe”[67]. Jeńcy wynajdywali pomysłowe sposoby radzenia sobie ze wszystkimi ograniczeniami: kapelani wysłuchiwali spowiedzi w ukrytych zakamarkach i dyskretnie udzielali komunii. Co wieczór o godzinie dziewiątej rozlegało się w barakach wołanie, po czym zapadała trzyminutowa cisza. Zamierała wszelka aktywność. Wieczorna modlitwa jako forma oporu była stale obecna w długich dziejach prześladowań Polaków.

Podczas odbywających się dwa razy dziennie apeli nazywano jeńców „byłymi oficerami dawnego Wojska Polskiego”. Zwracanie się do dowództwa obozu w języku polskim uznano za „odmowę stosowania się do rozkazów”. Wielu oficerów znało rosyjski ze szkół, do których chodzili w zaborze rosyjskim. O każdej porze krążyli wśród nich młodzi funkcjonariusze NKWD, tak zwani politrucy. Wszyscy wiedzieli, że tych nowicjuszy wysyłano po to, by

sporządzali raporty o tym, co widzieli i słyszeli na terenie obozu. Jednak podejmowane przez nich próby wpływania na polityczną świadomość więźniów były w gruncie rzeczy daremne. Raporty zachowane w archiwach NKWD stanowią kronikę tych niepowodzeń i przypisują je niesłabnącej w jeńcach nadziei, że Polska się odrodzi. Nieliczne migawkowe obrazy rosyjskiego życia, które uwięzionym udało się dojrzeć zza murów obozu, wzmocniły ich odporność na sowiecką agitację. Odbywały się regularne pogadanki propagandowe, obecność była obowiązkowa, ale jeńcy odcinali się prowadzącym dyskusję politrukom. Gazet dostarczanych na polecenie władz na ogół nie czytano, tylko darto je na paski, żeby potem używać ich do skręcania papierosów lub jako papieru toaletowego (papier był w Związku Sowieckim towarem bardzo pożądanym nawet w najpospolitszej postaci, która nie wchłaniała atramentu i darła się przy pisaniu zaostrzonym ołówkiem).

Rozmieszczone w całym obozie głośniki dzień w dzień, od siódmej rano do północy, nadawały sowieckie komunikaty oraz audycje opiewające sowieckich żołnierzy i robotników; codziennie też płynące z głośników głosy poniżały i szkalowały polską kulturę, polski rząd, polski naród i polskie wojsko. Pewnej nocy pod koniec października nadajnik przełączono na częstotliwość radia Goworit Moskwa, które z radością informowało o sojuszu między Hitlerem i Stalinem. „Wraz z upadkiem Warszawy – oznajmił sprawozdawca – kampania w Polsce dobiegła końca. O odrodzeniu dawnej Polski nie może być mowy". Nie było na terenie obozu miejsca, które znajdowałoby się poza zasięgiem aparatury nagłaśniającej. Ciężkie głośniki, zainstalowane w najdalszych zakamarkach baraków, nie miały pokręteł i nie dało się ich wyłączyć.

Ten zalew głosów miał też swoje zalety, zapewniał dopływ wieści ze świata, dostarczał jeńcom materiału do przemyślenia, przyswojenia i przedyskutowania. Nadawano również programy muzyczne, przynosiły one niespodziewaną ulgę, pozwalały na

chwilę oderwać się od obozowej rzeczywistości. Szczególnie silnie oddziaływały utwory Fryderyka Chopina, zawsze utożsamiane z niezłomnym polskim duchem. Były wykorzystywane zarówno przez nazistowską, jak i bolszewicką propagandę, jednak do różnych celów. Niemcy chcieli pozbawić mieszkańców Polski wszelkiej nadziei, jaką mogłyby im przynieść uwodzicielskie Chopinowskie melodie. Granie i słuchanie Chopina było surowo zabronione Polakom w całej Rzeszy, a zakaz ten egzekwowano szczególnie brutalnie w okupowanej Polsce. Sowieci natomiast nie mieli skrupułów, by regularnie nadawać takie koncerty. Utwory Chopina, w równej mierze kojące, co przygnębiające, głęboko poruszały jeńców, czyniąc ich bardziej podatnymi na manipulację psychologiczną. Tak w każdym razie uważały sowieckie władze. W rzeczywistości, wnikając w serca i dusze uwięzionych żołnierzy, muzyka Chopina, niczym modlitwa, na ogół wzmacniała determinację w obliczu zniewolenia.

> W tym samym obozie starobielskim, gdyśmy brnęli po śniegu z wiadrami zupy dla kolegów albo dźwigali belki, nagle w twarz rzucało nam chrypiące radio strzępy *Etiudy rewolucyjnej*, *Poloneza As-dur* i zdawało się nam, jakby ta muzyka docierała tu tylko dla nas, tylko przez nas tu tajnie usłyszana, że nam na pomoc została napisana, byśmy się na nowo odnaleźli poprzez tę scalającą nas wszystkich jedyną wibrację i jedyny rytm[68].

Bolszewicy byli sumiennymi archiwistami. Po przybyciu do obozu od każdego jeńca pobierano odciski palców i robiono mu zdjęcie; jedno en face, następne z profilu, lewego i prawego. Wszyscy musieli wypełnić drukowany formularz, podając wymagane dane dotyczące swojego życia, pracy i rodziny. Lęk przed przesłuchaniem, na który nikt nie był uodporniony, stanowił jedną z najokropniejszych stron obozowego życia. Ponieważ Stalin lubił pracować do późnej nocy, ogromna sowiecka biurokracja musiała się odpowiednio dostosować; jeńcy byli wzywani przez strażników w środku nocy. Wyrwani ze snu, wyciągnięci z łóżka, zmuszeni

ubrać się w pośpiechu, prowadzeni z baraków do pokoju przesłuchań, popychani przez strażników z bagnetami – wszystko po to, żeby manipulować jeńcem, wzmagając w nim poczucie bezbronności i strach. Przesłuchania ciągnęły się godzinami, często do chwili, kiedy na niebie świtał poranny brzask. Stosowano rozmaite metody; każdy przesłuchujący miał własny styl. Bywało, że proszono jeńca, by usiadł, albo kazano mu stać. Przesłuchujący palił – mógł poczęstować jeńca papierosem bądź nie, zaproponować herbatę albo nie. Wyszukana grzeczność stanowiła jedną z póz, jakie mógł przybrać śledczy, uznając człowieczeństwo jeńca. Inną były krzyki, groźby, ostentacyjne wymachiwanie rewolwerem i walenie nim w biurko. Pytania dotyczyły głównie poglądów politycznych jeńca, jego przynależności partyjnej i stosunku do ZSRR.

Prowadzący przesłuchania funkcjonariusze NKWD dysponowali bardzo zróżnicowanymi umiejętnościami. Zdolni do zadawania tortur fizycznych, często ledwie umieli czytać i pisać we własnym języku, większość nie znała polskiego. Wielu nie miało pojęcia o świecie, z którym polscy oficerowie byli obeznani. Często prowadziło to do nieporozumień. Niektórzy po mistrzowsku wywierali presję psychologiczną na przestraszonych więźniów, sondując ich gotowość do współpracy w roli informatorów. Śledczy zazwyczaj próbowali zdezorientować jeńca, zadając mu pytania o sprawy na pozór z niczym niezwiązane, w nadziei, że podstępnie wydobędą z niego wyznanie czegoś, o czym w ogóle nie myślał, że może mu zagrażać. Niektórzy żołnierze byli wzywani na przesłuchania kilka razy w ciągu długich miesięcy, innych przesłuchiwano co noc przez dwa lub trzy kolejne tygodnie. W pokoju niemal zawsze obecny był milczący podwładny śledczego. Za każdym razem procedura przesłuchiwania zaczynała się od nowa. Sporządzano obszerne protokoły. Dla każdego jeńca prowadzono, aktualizowane po każdym przesłuchaniu, akta z zarejestrowanymi uwagami śledczego oraz datami i godzinami

spotkań. Przesłuchania te uważano za ściśle tajne. Jeńców przestrzegano, że w żadnych okolicznościach nie mogą zdradzać ich treści.

Wszyscy przechodziliśmy przez liczne, przeważnie nocne, badania, bardzo różne w natężeniu i formie. Próby szantażu, nawet przekupywania, były na porządku dziennym. Styl badania był nadzwyczaj różnolity, od uprzejmego indagowania o wojskowe poglądy na ówczesną sytuację militarną przez przybyłych z Moskwy wyższych urzędników NKWD, aż do badań, które trwały trzy doby z rzędu, prawie bez odpoczynku, do rozczulania się: „ach, biedna wasza młoda żona, nigdy już was więcej nie zobaczy, jeżeli nie powiecie... jeżeli nie zobowiążecie się...". O ile wiem, podczas badań w Starobielsku nie bito i nie katowano jak w więzieniach we Lwowie, w Kijowie, w Moskwie i w tylu innych miejscach.

Ja osobiście nie byłem specjalnie męczony podczas badań ani fizycznie, ani nawet moralnie. Parogodzinne badania prowadzone przeważnie późno wieczorem, które przeżyłem, miały również elementy humorystyczne. (Zresztą humorystyczne dla mnie dzisiaj, nie wtedy, kiedy wiedziałem dobrze, że od jednego niebacznego słowa wypowiedzianego przeze mnie, od jednego odruchu humoru mego rozmówcy zależy cały mój los). Badało mnie trzech NKWD-zistów. Dowiedzieli się ode mnie, że w przeciągu ośmiu lat pracowałem w Paryżu jako malarz. Było to dla nich podejrzane.

„Jakie wskazówki dał panu Minister Spraw Zagranicznych, kiedy pan wyjeżdżał do Paryża?" – pytał mnie badający.

Odpowiadałem, że minister nie wiedział nawet, że wyjeżdżam.

„A więc co nakazał panu zastępca ministra".

„Ależ i on nie wiedział o moim wyjeździe" – odpowiadam, przecież jechałem jako malarz, nie jako szpieg.

„Czy pan myśli, że my nie rozumiemy, że pan właśnie jako malarz mógł narysować plan Paryża i ten plan przesłać ministrowi do Warszawy?"

Nie mogłem w żaden sposób wytłumaczyć mojemu rozmówcy, że plan Paryża można dostać za kilkadziesiąt centymów na każdym rogu ulicy w Paryżu i że malarze polscy jeżdżący do Paryża nie byli szpiegami rysującymi tajne plany. Do końca nikt z badających mi nie uwierzył, by można było wyjeżdżać za granicę w innych celach niż szpiegowskie.

Nie miałem zaszczytu być badany przez wytrawnych speców[69].

Dość rozbrajająca relacja Czapskiego z takiego spotkania brzmi beztrosko, niemal uroczo. Nie pisał, w jak poważnym był wtedy niebezpieczeństwie. Jego komentarz, że „badania [...] miały również elementy humorystyczne", brzmi nonszalancko. Śledczy sprawiali, że jeńcy wili się jak w ukropie. Bez względu na to, w jak fatalnym położeniu znalazł się cudzoziemski wróg w ZSRR, jego sytuacja zawsze mogła się pogorszyć, i to zdecydowanie. Czapski nie próbuje wypowiadać się w imieniu innych jeńców obozu, opisuje tylko własne przeżycia. Ale wie, co pisze. Opisana scena wydaje się błazenadą, lecz jest klasyczną sceną orwellowską – jeniec mógł się zetknąć na przemian z porażającą głupotą i czymś w rodzaju złośliwego uporu.

Z innej perspektywy pozwala nam spojrzeć na życie obozowe autor wspomnień z obozu w Starobielsku, człowiek, który był Czapskiemu przyjacielem i współwięźniem, Bronisław Młynarski. Był on synem kompozytora Emila Młynarskiego, współtwórcy, dyrektora i pierwszego dyrygenta Filharmonii Warszawskiej. Porównanie opisów życia w Starobielsku u Czapskiego i Młynarskiego równie dużo mówi o ich autorach, co o wydarzeniach, w których uczestniczyli. Czapski, którego książka ukazała się wkrótce po wojnie, starał się obiektywnie patrzeć na świat oczami malarza, a Młynarski, pisząc wspomnienia wiele lat po wojnie, w centrum opowieści umieszcza siebie. Wspomnienia Młynarskiego potwierdzają relację Czapskiego i pozwalają ocenić jego obiektywizm. Sprawozdanie z odwiedzin u Czapskiego w obozowej izbie chorych jest bardziej drastyczne i niepokojące niż jakiekolwiek napomknienia samego malarza na ten temat.

> Odwiedzałem tam mego drogiego przyjaciela J., gdy w gorączce, trawiącej go od kilku tygodni, pluł gruźliczą krwią. Cieszył się na mój widok. Unosił głowę z poduszki, różowe plamy barwiły jego zapadnięte policzki, długie nogi wyłaziły daleko za pręty małego łóżka. [...] – kościstymi długimi palcami tkliwie gładził żółtawe gładkie płótno i szorstki koc [...] – „Ze strachem myślę o powrocie tam do was na te opluskwiałe prycze, gdy, da Bóg, wyliżę się z choroby. Rozstać się

z łóżkiem..., a przede wszystkim z ciszą, tą rozkoszną ciszą! I wpaść znowu w ten wieczny potworny zgiełk i hałas – gorszy chyba od wszystkiego!”

Uspokajam go, trzymam jego wychudłe drżące ręce; staram się go pocieszyć [...].

Głowa opadła na poduszkę, przymknął powieki, leżał tak chwilę cichutko. Jedynie uśmiechem na spieczonych ustach wyrazić chciał, że nie śpi. Czuję się przykuty wzrokiem do tej głowy, jakbym ją po raz pierwszy widział. Co za bajeczne malarskie studium! Tylko że on jest malarzem, nie ja. Czaszka wielka, podłużna, o wyniosłym czole, suchy, orli nos wysoko wyrasta z zapadniętych oczodołów i wklęśniętych skroni. Rudosiwe gęste i długie włosy zrastają się na policzkach z kilkutygodniową brodą. Wyglądał jak święty...

„Nie odchodź jeszcze – wyszeptał – posłuchaj:

Je sens vibrer en moi toutes les passions

D’un vaisseau qui souffre;

Le bon vent, la tempête et les convulsions

Sur l’immense gouffre

Me bercent. D’autre fois, calme plat, grand miroir

De mon désespoir!...

To z Baudelaire’a *La Musique*. Posłuchaj jeszcze...”.

Gorączka go trawi. Dodaje jeszcze strofę z Apollinaire’a, potem ledwo dosłyszalnie maluje obrazek z dzieł Prousta, którego uwielbia.

Nagle wypręża się, prawie unosi się cały. Wydaje się olbrzymem. Straszny kaszel go porywa i dusi. Tłumi go, przykładając do ust zsiniałych zakrwawioną szmatę. Spazmy trwają jeszcze długą chwilę[70].

Młynarski opuszcza przyjaciela, przegnany od łóżka chorego przez wrzaskliwą pielęgniarkę. Znalazłszy się z powrotem na zlodowaciałym śniegu, wspomina głos Czapskiego recytujący fragmenty francuskich wierszy, ale gdy wraca do wyziębionego baraku, ich magia się rozwiewa, zostaje tylko przygnębienie. We własnym opisie czasu spędzonego w obozowym szpitalu Czapski nie cofa się przed stwierdzeniem, że jego stan był poważny, szybko jednak przechodzi do zjadliwej pobocznej uwagi o wyposażeniu szpitala, kończąc optymistycznym podsumowaniem swojego przedłużonego pobytu:

> Bardzo prędko po przybyciu do obozu zachorowałem na płuca. Z 40-stopniową gorączką, plując krwią, dostałem się do izby chorych. Opowiadano mi jak w bajce, że jest tam wanna, że można się wykąpać. Rzeczywiście zaprowadzono mnie do pokoiku z wanną. Wanna jednak była dziurawa, a na jej dnie stała miska z zaledwie ciepłą wodą. To było wszystko. Niemniej jednak otrzymałem czystą koszulę i kiedy położono mnie w malutkim pokoiku z 5 ludźmi chorymi na suchoty, miałem wrażenie, że jestem prawie w raju.
>
> Leczyli nas koledzy, polscy lekarze, i jedna młoda lekarka bolszewicka, troskliwa, inteligentna, którą wszyscy pacjenci wspominają z wdzięcznością.
>
> Dziwnie to brzmi, ale muszę przyznać, że te trzy czy cztery tygodnie spędzone w szpitalu zaliczam do prawie szczęśliwych. [...]
>
> Po nieustającym, gwałtownym napięciu nerwów, po dniach sponiewierania i życia w gęstym, zawszonym tłumie ludzi w rozpaczy, mogłem leżeć bez ruchu w czystej koszuli, w pokoiku, gdzie nas było pięciu, a nie stu. Wpływało to również bardzo na ten stan „szczęśliwy".
>
> Potem gorączka zaczęła spadać, wracały siły. Wówczas postanowiłem się ratować od rdzewienia umysłowego, próbowałem wieczorami, gdy koledzy już spali, pisać historię malarstwa z pamięci, od Davida do naszych czasów[71].

Czapski przemienia swą opowieść o ponurym pobycie w szpitalu w historię, z której udaje się wycisnąć kilka kropel szczęścia, tak jak udało mu się tchnąć odrobinę beztroski we wspomnienia z męki przesłuchań. Jako przedmiot własnej analizy Czapski ma skłonność do różowania groźnych sytuacji. (W latach dojrzałości malarskiej podobną cechę zdradzają jego autoportrety). Źródłem tego pogodnego tonu może być strach przed jego przeciwieństwem, przygniatającą spiralą oskarżeń i rozpaczą. W całym jego pisarstwie czasów wojny cierpieniu innych niezmiennie przypisuje większe znaczenie niż udrękom, których sam doświadczał.

Zima 1939–1940 roku była bardzo ostra. Budowa nowych baraków w Starobielsku, wznoszonych przez trzystu jeńców pracujących po czternaście godzin dziennie, nareszcie zbliżała się do końca. Tysiąc dwieście nowych prycz szybko zostało zajętych. Chociaż w nowych budynkach było zimniej niż w masywnych ceglanych murach starej cerkwi, pomieszczenia sypialne miały tę

zaletę, że nie były ciemne, brudne ani zawszone. Nowe miejsca do spania miały prawie osiemdziesiąt centymetrów szerokości, podczas gdy prycze w Szanghaju, jak nazywano starą cerkiew, były wąskie na ledwie pół metra. Nie zważając na zakazy, jeńcy krążyli po terenie obozu i wchodzili do wszystkich budynków; przemieszczali się ukradkiem, odwiedzając się nawzajem, w miarę jak powiększały się kwatery mieszkalne. W niewielkim jenieckim miasteczku, zamkniętej czterotysięcznej społeczności, ludzie szybko zaczęli pośród internowanych spotykać przypadkiem dalekich krewnych albo znajomych swoich znajomych. Wspomnienia Czapskiego pełne są szczegółowych relacji z takich spotkań. Wśród setek przebywających w obozie zawodowych lekarzy znalazł doktora Kołodziejskiego, wybitnego warszawskiego chirurga, który podczas wojny polsko-sowieckiej ocalił życie jego bratu Stanisławowi. Odnowił przyjaźń z Adamem Sołtanem, zawodowym oficerem, którego znał od 1920 roku. Poeta i redaktor Lech Piwowar, znajomy z kręgów krakowskiej bohemy literackiej, daje Czapskiemu w prezencie zbiór wierszy napisanych w obozie, każdy wykaligrafowany drobnym pismem na bibułce do papierosów. Piwowar, w momencie wybuchu wojny pracujący nad monografią na temat życia i twórczości Guillaume'a Apollinaire'a, został pewnego dnia przedstawiony innemu jeńcowi o nazwisku Kostrowicki, a ten zaskoczył go oświadczeniem, że jest spokrewniony z francuskim poetą, który był synem polskiej szlachcianki i został ochrzczony jako Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary Kostrowicki. Zanotowane przez Czapskiego nazwiska jeńców uprzednio mu nieznanych, z których częścią dobrze zaznajomił się w Starobielsku, stanowią losową próbkę rozległości i głębi polskiego życia intelektualnego. Na stronach swojego dziennika Czapski pozwala każdemu z nich błyszczeć przez chwilę, przedstawiając ich jak malarz, który decyduje, jakie wybrane cechy i szczegóły zawrzeć w tworzonym portrecie.

W listopadzie, po dokonaniu ulepszeń, obozowe życie stało się trochę znośniejsze. Większość oficerów przystosowała się do zatłoczonych wspólnych pokoi, nocnych przesłuchań, marnego jedzenia, lodowatego zimna oraz plagi pluskiew i wszy. Nauczyli się żyć w kleszczach obozowych ograniczeń i przepisów, umieli też już wykraczać poza ich granice i obchodzić je. Zachowywali wierność własnym zasadom. W akcie jawnego lekceważenia obozowych władz zamierzali 11 listopada uczcić Święto Niepodległości. Sowiecki komisarz Starobielska, Michaił Kirszyn, był w pełni świadom znaczenia nadchodzącej rocznicy i kazał w widocznych miejscach rozwiesić plakaty z zakazem spotkań grupowych. Polscy wyżsi oficerowie powiadomili podwładnych, że jeżeli wszyscy wezmą udział w odśpiewaniu hymnu narodowego, odpowiedzialność i kara, najprawdopodobniej nieuchronna, zostaną równo rozdzielone.

Jedenastego listopada obficie padał śnieg. Dwa tysiące jeńców ustawiło się w kolejce po poranny posiłek przed kuchnią polową. Szybko zgarnięci przez strażników, zostali wysłani do pracy. Pozostałym jeńcom rozkazano wyjść z baraków i sformować dwuszereg. Stali tak w zimnie przez wiele godzin, często bez płaszczy. Dwuszereg powoli zaczął się przemieszczać, jeńców poprowadzono najpierw po terenie obozu, a potem za frontową bramę. Zmuszeni ustawić się gęsiego, zostali wciśnięci przez wąską bramę na równie wąską ścieżkę między starymi kamiennymi murami klasztoru a zdradliwymi zwojami drutu kolczastego. Raz za razem strażnicy popychali ich bagnetami na druty, ostre kolce rozrywały płaszcze i mundury na strzępy. Na oczach mieszkańców miasta, którzy rzadko widywali polskich jeńców wojennych poza obrębem klasztoru, musieli się przeciskać i krążyć wokół swojego więzienia. Następnie każdy jeniec był zatrzymywany, identyfikowany i rewidowany.

I znowu brutalność i okrucieństwo, mające więźniów upokorzyć, zmusić do uległości, odniosło odwrotny skutek. W murach przepełnionej cerkwi, pod dużym krzyżem, zbitym ze znalezionych desek, odbyły się tamtego wieczoru obchody Święta Niepodległości. Odśpiewano hymn. Odczytano patriotyczne utwory pisarzy różnych pokoleń, sławiące zagrożoną ojczyznę i jej nieposkromionego ducha.

Po tej powszechnej demonstracji nieposłuszeństwa stosunek Sowietów do więźniów Starobielska zaczął się zmieniać. Doniesienia o tym, że polski hymn odśpiewano zbiorowo, z całkowitym lekceważeniem nadzoru obozowego, mogły skłonić sowieckie władze „najwyższego szczebla" do uznania tak rażącej samowoli za działalność wywrotową. Przewidywania wysokich rangą polskich oficerów okazały się trafne. Kara za to przestępstwo miała zostać rozdzielona równo. Pierwszego ściągnięto z pryczy i wywieziono komendanta „Szanghaju", porucznika Stanisława Kwolka. Był to człowiek „chory już wówczas, cichy, ale stanowczy"[72]. Przetransportowano go do więzienia NKWD w Charkowie, gdzie został oskarżony o działalność kontrrewolucyjną. Trzeciego grudnia w Moskwie Politbiuro zaaprobowało wniosek o aresztowanie wszystkich oficerów „dawnego Wojska Polskiego". Ludzie ci byli już uwięzieni; postanowienie o ich „aresztowaniu" znaczyło, że tracą status żołnierzy – władza zamierza zapisać ich oficjalnie w szeregi przestępców i poddać sowieckim procedurom karnym w postaci śledztwa, skazania i wymierzenia kary.

Żeby nadzorować coraz częstsze przesłuchania, Moskwa przysłała bardziej doświadczonych funkcjonariuszy służby bezpieczeństwa, lepiej przeszkolonych w rozpoznawaniu osobników, którzy byliby skłonni przejść na stronę Armii Czerwonej, skuszeni perspektywą korzyści materialnych i lepszego traktowania.

Stanisław Kwolek został skazany na ciężkie roboty w syberyjskiej kopalni, zmarł rok później. Mimo to żył dłużej niż zdecydowana

większość jego kolegów ze Starobielska.

W pierwszych miesiącach pobytu w obozie jeńcy wszystkich trzech obozów – Starobielska, Kozielska i Ostaszkowa – pozbawieni byli listów z domu oraz prawa do wysyłania korespondencji. Poczucie odizolowania i brak łączności z bliskimi w kraju były źródłem żalu i złości, wzmagały niechęć do obozowych strażników. Na początku grudnia polskim oficerom przyznano ograniczone prawo do wysyłania listów. Wiadomości, które nie mogły przekraczać dwudziestu pięciu słów, należało wysyłać na kartkach pocztowych do Międzynarodowego Czerwonego Krzyża w Genewie, skąd kierowano je do Polski. Jeńcy nauczyli się nie wspominać o niczym ważnym; całą korespondencję, wychodzącą i przychodzącą, najpierw czytał cenzor.

Tuż przed świętami Bożego Narodzenia zaczęła masowo napływać poczta z Polski i po raz pierwszy została rozdana. Reakcja była elektryzująca. W całym obozie przez krótki czas zapanowało wyczuwalne odprężenie. Przed nadejściem tych listów wojenne wieści pochodziły wyłącznie z sowieckich audycji radiowych, które nie dawały żadnej nadziei na istnienie kraju o nazwie Polska. Dzięki pierwszej partii listów z domu, pisanych przez przyjaciół i członków rodzin starannie dobierających słowa, jeńcy dowiadywali się, że walka z hitlerowskimi Niemcami trwa, a na uchodźstwie powstał polski rząd. Czapski został zasypany pocztą od licznej rodziny i rozległej sieci przyjaciół.

Cenzorzy skrupulatnie tropili informacje polityczne lub kontakty zagraniczne w całej przychodzącej i wychodzącej poczcie, ale jeszcze staranniej zapisywali wszystkie adresy zwrotne z listów otrzymywanych przez jeńców. Były to informacje bardzo cenne dla NKWD, ponieważ opracowywano plan deportacji rodzin więźniów do obozów internowania na Syberii i w Kazachstanie. Plan ten stanowił część akcji usunięcia ponad miliona osób z okupowanej

przez Sowietów Polski. Ponad siedemdziesiąt tysięcy cywilów wysiedlono i deportowano z powodu ich przestępczego pokrewieństwa z jeńcami. Na celowniku władz znalazły się żony, rodzice, dzieci, bracia i siostry. Zmuszeni do opuszczenia swoich domów z niewielkim dobytkiem, byli przewożeni w fatalnych warunkach do miejsc zupełnie nieprzygotowanych na ich przyjęcie. Około jednej trzeciej deportowanych zmarło z głodu i zimna w pierwszym roku zsyłki. Jeńcy w Starobielsku, Kozielsku i Ostaszkowie nie mieli skąd dowiedzieć się, jakie cierpienia są udziałem ich rodzin.

Pod koniec grudnia, w odpowiedzi na stanowczą odmowę rezygnacji z modlitw i udzielania komunii, centralne dowództwo sowieckie wydało specjalne zarządzenie. W wigilię Bożego Narodzenia starannie zaplanowana operacja pozwoliła usunąć kapelanów ze wszystkich trzech obozów dla oficerów. W środku nocy wyłuskano duchownych jednego po drugim z masy stłoczonej w barakach, obudzono ich i kazano im się spakować. Wieść o tej akcji szybko rozeszła się po wszystkich trzech obozach, wielu jeńców wstało z łóżek, by zgromadzić się przy bramach i stojąc na mrozie, okazać szacunek swoim bezbronnym przewodnikom duchowym. Otoczeni przez uzbrojonych strażników i warczące psy na smyczach, katoliccy i protestanccy duchowni oraz rabini modlili się i błogosławili jeńców, gdy wsadzano ich na ciężarówki. Ludzie, którzy liczyli na ich potajemną pomoc i opiekę duchową, nigdy więcej ich nie zobaczyli.

Z początkiem nowego roku strażnicy zaczęli napomykać, że już niebawem jeńcy zostaną wypuszczeni z obozu. Armia Czerwona, napotkawszy w pierwszej fazie wojny z Finlandią potężny opór, w końcu zyskiwała przewagę. Sugerowano, że polscy oficerowie zostaną uwolnieni, żeby zrobić miejsce tysiącom fińskich żołnierzy. Wśród jeńców krążyły najrozmaitsze pogłoski. W połowie marca gorączkowe spekulacje sięgnęły zenitu. Pewnej nocy politrucy

weszli do baraków i zaczęli budzić jeńców, pytając, czy któryś spośród nich mówi po grecku lub rumuńsku. Analizując tę sytuację, wszyscy doszli do wniosku, że wyjazd z Rosji Sowieckiej przez Grecję z pewnością oznacza, że ruszą do Francji i Anglii, żeby dołączyć do stacjonujących tam polskich oddziałów. Podróż przez Rumunię oznaczałaby powrót do Polski. Na myśl o wolności, o tym, że znowu będą mogli walczyć z Niemcami, poprawiły się im nastroje. W miarę jak wydłużały się wiosenne dni, niosąc obietnicę lepszej pogody, coraz bardziej liczyli na zwolnienie, a władza zręcznie sączyła w nich złudne poczucie bezpieczeństwa i nadzieję. Kiedy w każdym z trzech obozów zgromadzono wszystkich jeńców, żeby zaszczepić ich przeciwko czerwonce, durowi brzusznemu i cholerze – wymagało to dwóch serii zastrzyków – pewność rychłego zwolnienia wzrosła. Świadomi niedostatków czasu wojny, mogli interpretować takie medyczne środki zapobiegawcze tylko jako dowód, że bolszewicy dbają o ich zdrowie, czyli inwestują w ich długowieczność.

Zmiana statusu jeńców z pewnością stanowiła część sowieckiego planu, nie dotyczył on jednak długowieczności. Szykowano ich do transportu w miejsca, gdzie znajomość greckiego i rumuńskiego nie na wiele mogła im się przydać.

Piątego marca 1940 Ławrientij Beria, szef NKWD, skierował do Stalina notatkę służbową:

Ludowy Komisariat Spraw Wewnętrznych
Nr 794/B
ŚCIŚLE TAJNE

Dla towarzysza Stalina:

W obozach NKWD ZSRR dla jeńców wojennych i w więzieniach zachodnich obwodów Ukrainy i Białorusi w chwili obecnej przetrzymywana jest wielka liczba byłych oficerów armii polskiej, byłych pracowników polskiej policji i organów wywiadu, członków polskich nacjonalistycznych k-r [kontrrewolucyjnych] partii,

członków ujawnionych k-r [kontrrewolucyjnych] organizacji powstańczych, zbiegów i in. Wszyscy oni są zawziętymi wrogami władzy sowieckiej, pełnymi nienawiści do ustroju sowieckiego.

Jeńcy wojenni, oficerowie i policjanci, przebywając w obozach, próbują kontynuować działalność k-r [kontrrewolucyjną] i prowadzą antysowiecką agitację. Każdy z nich tylko czeka na uwolnienie, aby mieć możliwość aktywnego włączenia się do walki przeciwko władzy sowieckiej. [...]

Biorąc pod uwagę, że wszyscy oni są zatwardziałymi i niepoprawnymi wrogami władzy sowieckiej, NKWD ZSRR uważa za niezbędne:

I. Polecić NKWD ZSRR:

1) Sprawy 14 700 znajdujących się w obozach dla jeńców wojennych byłych polskich oficerów, urzędników państwowych, obszarników, policjantów, agentów wywiadu, żandarmów, osadników i dozorców więziennych,

2) jak też sprawy aresztowanych i znajdujących się w więzieniach w zachodnich obwodach Ukrainy i Białorusi w liczbie 11 000 – członków różnych k-r [kontrrewolucyjnych] organizacji szpiegowskich i dywersyjnych, byłych obszarników, fabrykantów, byłych polskich oficerów, urzędników państwowych i zbiegów – rozpatrzyć w trybie specjalnym z zastosowaniem wobec nich najwyższego wymiaru kary – rozstrzelania.

II. Rozpatrzenie spraw przeprowadzić bez wzywania zatrzymanych i bez przedstawienia zarzutów, decyzji o zakończeniu śledztwa i aktu oskarżenia – w następującym trybie:

a) wobec osób znajdujących się w obozach dla jeńców wojennych – na podstawie informacji przedłożonej przez Zarząd ds. Jeńców Wojennych NKWD ZSRR,

b) wobec osób zatrzymanych – na podstawie informacji z akt przedłożonej przez NKWD Ukraińskiej SRR i NKWD Białoruskiej SRR.

III. Rozpatrzenie spraw i powzięcie uchwały zlecić trójce towarzyszy w składzie: Mierkułow, Kobułow i Basztakow (naczelnik I Wydziału Specjalnego NKWD ZSRR).

Sekretarz Komitetu Centralnego

Ł. Beria

Na pierwszej stronie dokumentu złożone zostały niebieskim ołówkiem na ukos, jeden pod drugim, cztery zamaszyste podpisy, opadające na wystukanym na maszynie tekście niczym luźny rękaw

anioła zagłady. Stalin swoje nazwisko podkreślił z emfazą. Pod nim widnieją podpisy członków Politbiura: Mołotowa, Klimenta Woroszyłowa oraz Anastasa Mikojana. Na pierwszej stronie odnotowano również zgodę Łazara Kaganowicza i Michaiła Kalinina, przewodniczącego Prezydium Rady Najwyższej ZSRR, o którą zwrócono się telefonicznie. Na ostatniej stronie Beria własny wniosek podpisał i naniósł ołówkiem uwagę: „Wykonać". Podpisując ów dokument po raz drugi, nadał sprawie bieg.

Śmierć przez rozstrzelanie. Czy zamysł wymordowania jeńców zrodził się najpierw w głowie Berii, czy Stalina, pozostaje zagadką. Bardzo niewiele świadectw na piśmie obciąża Stalina osobiście za wydawanie zbrodniczych rozkazów. Podpisał prawdopodobnie bez wahania decyzję z 5 marca 1940 roku o rozstrzelaniu jeńców, ale to Beria sporządził wniosek i przesłał go do zatwierdzenia. Obaj omawiali zapewne sytuację podczas wieczornych i nocnych wizyt, jakie Stalin wymuszał na najwyższych rangą współpracownikach. Zapewne osiągnęli porozumienie poświadczone dokumentem na piśmie. Tej decyzji nie podjęto w ferworze walki ani w chaosie zamieszek. Była wynikiem zimnej, rzeczowej kalkulacji. Zapadła w czasie, gdy pozycji Stalina nic nie zagrażało. Zarządził zgładzenie jeńców, bo chciał na zawsze zapobiec jakimkolwiek polskim wpływom na Ukrainie i Białorusi. Trójka starannie wyselekcjonowanych przez Berię śledczych – Wsiewołod Mierkułow, Bogdan Kobułow oraz Leonid Basztakow – posłusznie wydała wyroki śmierci na wiele tysięcy jeńców. Uznano, że żadne dochodzenie ani proces nie są konieczne.

Ustalono harmonogram zagłady. Miała trwać osiem tygodni. Zanim mogły się rozpocząć egzekucje, potrzebny był miesiąc szeroko zakrojonego planowania. Decyzja została podpisana 5 marca 1940 roku, pierwszy transport polskich oficerów do miejsca przeznaczenia odjechał 5 kwietnia, a już 5 maja niemal wszyscy

wskazani przez Berię zostali zabici. Jeden po drugim, strzałem w tył głowy. Ich ciała legły warstwami w masowych grobach.

Katyń, las w obwodzie smoleńskim na zachodzie Rosji, czterysta dwadzieścia kilometrów na południowy zachód od Moskwy, to tylko jedno z kilku miejsc, gdzie stracono i pogrzebano polskich oficerów, ale właśnie ta miejscowość stała się symbolem wszystkich zarządzonych przez Berię kaźni. Masowe groby w Katyniu odkryto jako pierwsze. Wykopano je w ziemi, która w wojennej zawierusze przeszła pod jurysdykcję niemiecką, a potem znowu sowiecką. Do przetrzymywania skazańców wyznaczono trzy osobne obozy. Następnie wybrano trzy odpowiadające im miejsca egzekucji oraz trzy odludne miejsca grzebania tysięcy zwłok. Koledzy Czapskiego ze Starobielska zostali przewiezieni do Charkowa, a ich ciała pochowano niedaleko sąsiadującej z nim miejscowości Piatichatki. Mężczyzn z obozu w Ostaszkowie przetransportowano do Kalinina (Tweru) i pogrzebano w pobliskim Miednoje. Jeńcy z Kozielska, najpierw przewiezieni do Smoleńska, trafili do lasu katyńskiego. W sumie około piętnastu tysięcy ludzi podzielono na trzy grupy i przetransportowano do jednego z miejsc kaźni w celu – mówiąc sowieckim żargonem – „rozładowania" obozów. Ponad siedem tysięcy pozostałych polskich jeńców osadzonych w więzieniach NKWD na Ukrainie i Białorusi zabito i pogrzebano gdzie indziej, na mocy tego samego zarządzenia Berii. Po upadku Związku Sowieckiego, ponad pięćdziesiąt lat po kwietniowych i majowych egzekucjach 1940 roku, zespoły badawcze i śledcze potwierdziły istnienie innych miejsc egzekucji i zbiorowych mogił. Osiem dekad po dokonaniu tych zbrodni masowe groby wciąż są odnajdywane.

Kto wiedział o przypieczętowującej los polskich oficerów „ostatecznej decyzji"? Kiedy wydano rozkaz „wykonać!"? Początkowo plany masowych straceń stworzone pod czujnym okiem Berii znali tylko nieliczni. Opracowywano je w ukryciu, opatrzone były klauzulą „ściśle tajne", nie wolno ich było rozpowszechniać

poza krąg wybranych. Niskiej rangi funkcjonariusze NKWD spodziewali się, że jeńcy z Kozielska, Starobielska i Ostaszkowa zostaną przewiezieni na Syberię lub inne obszary północnej Rosji i tam trafią do sieci obozów pracy przymusowej. Protokoły przesłuchań sporządzano z takim zamysłem. Gdy miały się rozpocząć egzekucje, liczba osób, które zdały sobie sprawę, jaki los czekał jeńców, oczywiście wzrosła. Zwierzchnicy bezpieczeństwa państwowego na trzy obwody, w których mieściły się obozy, musieli zostać powiadomieni i mieli odegrać kluczową rolę. Gdy przystąpiono do realizacji planu, włączono kolejnych uczestników do konkretnych zadań – komendantów obozów jenieckich, specjalistów od transportu, funkcjonariuszy bezpieczeństwa i coraz liczniejszy personel pomocniczy NKWD, wysokiego i niskiego szczebla. Młodzi strażnicy i funkcjonariusze mieli przytrzymywać jeńców, których ręce skrępowano albo skuto przed egzekucją; wielu z tych adeptów stało się potem katami. Wszyscy podlegali Wsiewołodowi Mierkułowowi, odpowiedzialnemu za nadzór nad zbrodniczą akcją we wszystkich trzech miejscach straceń.

W samych obozach podtrzymywano w jeńcach wiarę, że zostaną odesłani do domu. Obozowe władze i strażnicy wiedzieli, że rozpowszechniane przez nich pogłoski to kłamstwa, nie byli jednak świadomi, co naprawdę czekało więźniów. Niektórzy z nich traktowali wieść o swoim zwolnieniu podejrzliwie, ale większość zaślepiała radość. Gdy w końcu przyszedł rozkaz, by zacząć opróżniać obozy, zapanowała niemal euforia. Począwszy od 5 kwietnia 1940 roku, każdego ranka, po dość długiej rozmowie telefonicznej z Moskwą, pojawiało się dwóch sowieckich podoficerów z nową listą od pięćdziesięciu do dwustu pięćdziesięciu jeńców. Wybrańcom kazano pakować się do wyjazdu tego samego dnia. Wśród pierwszych, którzy usłyszeli swe wywoływane nazwiska, było wielu wysokiej rangi oficerów. W Ostaszkowie wychodzącym z obozu jeńcom przygrywała orkiestra. W tak odświętnej atmosferze opuszczali go chętnie, wręcz z zapałem. Na

podróż dawano zaskakująco obfity przydział żywności. W obozie w Kozielsku sowieckie władze wydały przyjęcie pożegnalne dla kilku polskich pułkowników, których nazwiska pojawiły się na jednej liście przewidzianych do wywiezienia jeńców. Inni oficerowie utworzyli straż honorową, salutując swoim opuszczającym teren obozu dowódcom. W prowiancie na drogę znaleźli owinięte w papier sardynki, odrobinę niewyobrażalnego kulinarnego luksusu.

Mechanika tego zbrodniczego przedsięwzięcia była od początku widoczna. W odróżnieniu od hitlerowców, upajających się przemysłową metodą komór gazowych, sowieccy mordercy zachowywali bezpośredni kontakt z jeńcami. Odbywało się powtarzane raz po raz osobiste spotkanie kata z ofiarą. Wasilij Błochin, główny kat moskiewskiej Łubianki, został oddelegowany do nadzorowania wszystkich rozstrzeliwań. Dodatkowo powierzono mu funkcję kata w Kalininie, miejscu kaźni przypisanym do Ostaszkowa. Do wykonania tej czarnej roboty wybrał go osobiście Stalin. Kilka tygodni wcześniej sekretarz generalny partii wezwał Błochina i kazał mu zamordować pisarza Izaaka Babla, którego sarkastyczne opowiadania o życiu w Rosji wydają się zapowiedzią jego tragicznego końca. Przez kilka tygodni, które zajęły egzekucje, spisy dzienne skazanych na śmierć polskich oficerów doręczano Błochinowi z Moskwy do rąk własnych, co stanowiło wyjątkowe wyróżnienie; następnie każdego wieczoru Mierkułow dostawał w Moskwie telegram z liczbą trupów. Błochin pracował metodycznie – w podziemnej celi więzienia NKWD w Kalininie pociągał za spust do dwustu pięćdziesięciu razy w jedną noc. Tożsamość poszczególnych jeńców sprawdzano w więzieniu, po czym szybko przeprowadzano ich z przepełnionych cel do małego pomieszczenia, gdzie ich rewidowano i zakuwano w kajdanki. Następnie trafiali do wygłuszonej celi straceń, gdzie za drzwiami paradował już Błochin w skórzanej czapce, fartuchu i rękawicach długich powyżej łokci. Każdego jeńca wprowadzano pod eskortą dwóch podwładnych Błochina i rzucano na kolana, by ułatwić katowi strzał. Niespełna

minutę później, po egzekucji, dwaj inni strażnicy wchodzili do celi, zlewali ją wodą z węża, usuwali zwłoki, wynosząc je na dziedziniec, gdzie ściągali kajdanki i szybko puszczali je z powrotem w obieg dla kolejnej ofiary. Szacuje się, że w ciągu dwudziestu ośmiu dni Błochin zamordował siedem tysięcy jeńców.

Enkawudyści, którzy zaplanowali egzekucje, a także ci, którzy nadzorowali obozy, eskortowali jeńców i pociągali za spust we wszystkich trzech miejscach kaźni, byli przedstawicielami drugiego pokolenia bolszewików – ludźmi praktyki, niewiele w nich zostało z ideologicznego zapału, który przyświecał twórcom marksizmu-leninizmu. Zupełnie niepodobni do rewolucjonistów, którzy doprowadzili do upadku imperium carskiej Rosji, ci stalinowcy pierwszej generacji bardziej przypominali zarządców i specjalistów od podnoszenia wydajności pracy niż radykałów politycznych. Bez względu na to, czy wytyczali trasy transportów z obozu, wykonywali wyroki śmierci, czy ładowali zwłoki na platformy ciężarówek, liczyło się dla nich wykonanie planu i zameldowanie o tym przełożonym, a dla tych z kolei liczyły się tylko rezultaty. Zinstytucjonalizowane morderstwo zależało od metodologii. Względy praktyczne nieraz przeważały nad ideologią. Funkcjonariusze NKWD bardzo dobrze wiedzieli, że rewolwery rosyjskiej produkcji, nagany, mają skłonność do zacinania się, przez co nie nadają się do szybkiego wielokrotnego użycia. Zrezygnowano z nich na rzecz zdecydowanie sprawniejszych pistoletów produkcji niemieckiej. Można je było szybko przeładowywać i powodowały mniejszy odrzut, przez co mniej męczyły dłoń kata. Błochin przybył do Kalinina, taszcząc dużą walizkę pełną niemieckich pistoletów Walther. We wszystkich miejscach straceń używano również niemieckiej amunicji Geco kaliber 7,65 mm.

Dlaczego postanowiono zabić tych ludzi? Dla Stalina i Berii byli przede wszystkim oficerami, co automatycznie klasyfikowało ich jako „ciemiężców”, „elementy arystokratyczne” (samo słowo

„oficer” było znienawidzone przez bolszewików, którzy pamiętali okrucieństwo wielu oficerów carskiej armii, Armia Czerwona wprowadziła zamiast niego termin „dowódca”, *komandir*). Sowieckie władze uważały ich za zatwardziałych wrogów przodującego ustroju, ludzi niereformowalnych, którzy poprzysięgli wierność bytowi politycznemu przez Politbiuro już nieuznawanemu – państwu polskiemu. Według sowieckich kryteriów ideologicznych owi jeńcy byli polskimi burżujami, ucieleśnieniem wroga, przedstawicielami inteligencji. Ich likwidacja poważnie zmniejszała prawdopodobieństwo oporu, ułatwiając podporządkowanie całego narodu. NKWD utrzymywało, że Bolesław Pohorecki, cywilny więzień Kozielska, prezes polskiego Sądu Najwyższego, niezwiązany z żadną organizacją wojskową, jest winny reprezentowania ustroju wymierzającego burżuazyjną sprawiedliwość. Pohorecki był jednym z ponad tysiąca prawników zabitych na mocy rozporządzenia Berii razem z ponad ośmiuset lekarzami, z których ponad połowa była Żydami.

Z czterech tysięcy jeńców wsadzonych do pociągów opuszczających obóz w Starobielsku siedemdziesięciu ośmiu nie wysłano na śmierć do więzienia w Charkowie. Józef Czapski był jednym z nich. Przyglądał się przez ponad trzy tygodnie, jak większość jego kolegów przechodziła na drugą stronę obozowej bramy. Apele, podczas których gromadzono wyznaczonych do transportu więźniów, były bardzo rygorystyczne i często powtarzane, aby upewnić się, że jeńcy, których zażyczyła sobie Moskwa, są obecni i policzeni. Po 26 kwietnia 1940 roku z czterech tysięcy oficerów więzionych w Starobielsku zostało niespełna stu; zgromadzono ich w jednym baraku. Każdy z nich mógł się tylko zastanawiać, jakie wnioski można wysnuć z faktu, że pozostawiono ich o tyle dłużej niż resztę. Transporty ustały na tydzień, po czym wznowiono je 2 maja.

Z moim wywiezieniem ciągle zwlekano. Z 3920 starobielszczan pozostało w obozie zaledwie parę dziesiątków, w wysyłaniu transportów były coraz dłuższe przerwy.

Snułem się po pustych barakach, wysiadywałem na słońcu na pustym, udeptanym przez tysiące nóg placu, gdzie nagłe porywy wiatru podnosiły tumany kurzu, jakże zazdrościłem „szczęśliwym" kolegom, którzy wyjechali daleko za druty, w daleki, szeroki świat.

Opuściłem Starobielsk w grupie 16 ludzi dopiero 12 maja[73].

Szesnastu jeńców doświadczyło upokarzającej procedury rozebrania się do naga do ostatniej rewizji osobistej. Gdy minęli bramę obozu, natychmiast zostali otoczeni przez warczące psy i strażników z bagnetami na karabinach. Podjechała ciężarówka, która miała ich przewieźć na stację kolejową. Gdzieś w zamieszaniu pomiędzy obozem a stacją zginął malutki notatnik, w którym Czapski sporządzał zapiski do historii dziewiętnastowiecznego malarstwa francuskiego. W swoim chronologicznym przeglądzie, zaczynając od Davida, doszedł do Courbeta. Wepchano ich do tylnych wagonów czekającego na stacji pociągu; każdego jeńca wyczytano jeszcze raz po nazwisku i poprowadzono długim korytarzem do przypominających cele przedziałów z zakratowanymi drzwiami i zamalowanymi oknami. W ten sposób przewożono wszystkich nieprzeznaczonych na stracenie jeńców. Czapski i jego grupa starobielszczan przebyli prawie tysiąc kilometrów do obozu przejściowego niedaleko Moskwy. Nie mieli powodu podejrzewać, że ich koledzy nie zostali skierowani do podobnych miejsc lub nawet, jak zapowiadano, odesłani do domu, a tym bardziej nie mogli wiedzieć, że około dwudziestu tysięcy ich kolegów już nie żyje, a oni sami stanowią mikroskopijne grono ocalonych.

Wyjazd Czapskiego ze Starobielska wiosną 1940 roku wyznacza cezurę w jego życiu. W wieku czterdziestu czterech lat wiele już przeżył, ale aż do tego momentu nie był człowiekiem wracającym myślami do przeszłości. Miał przed sobą kolejne pięćdziesiąt trzy lata życia. W tym długim okresie myśl o uwięzieniu i śmierci tylu

towarzyszy niemal nigdy go nie opuszczała. Można śmiało powiedzieć, że aby poznać Czapskiego w całej jego złożoności, trzeba odważyć się spojrzeć w mroczną otchłań, która tak silnie go naznaczyła. Na ostatnich stronach prowadzonych przez całe życie dzienników, wśród ostatnich zapisanych słów ów niemal niewidomy, dziewięćdziesięciokilkuletni człowiek wielokrotnie zanotował niezdarnym, lecz zdecydowanym pismem: „Starobielsk", „Katyń".

Krótka uwaga osobista. Śledzenie losów malarza jako jeńca wojennego, podążanie jego tropem i badanie stanu jego umysłu jest dla mnie czymś więcej niż ćwiczeniem w ustalaniu faktów. Pragnę w tym miejscu przyznać się, że od samego początku moich poszukiwań odczuwałem silny związek między doświadczeniami Czapskiego i przeżyciami mojego ojca, Franka Karpelesa, który także był jeńcem w okresie drugiej wojny światowej. W trakcie zmasowanego alianckiego nalotu na niemieckie zakłady lotnicze mój ojciec pilotował Boeinga B-17 Flying Fortress. Po zrzuceniu wielu ton ładunków wybuchowych maszyna została trafiona pociskiem w drodze powrotnej do Anglii. Wylądowawszy niedaleko wybrzeża Bałtyku, on oraz ocaleli członkowie jego załogi zostali przewiezieni do stalagu Luft I, obozu jenieckiego dla brytyjskich i amerykańskich lotników. Choć mój ojciec służył w armii amerykańskiej, doznał w niewoli więcej cierpienia i obrażeń niż inni, ponieważ został zidentyfikowany przez nazistów jako Żyd. (Miał wybitą literę „H", od „Hebrew", w stalowym nieśmiertelniku, jaki wszyscy amerykańscy żołnierze nosili na szyi. Religię podawano, żeby w wypadku śmierci zostali pochowani w swoim obrządku). Jemu oraz innym żydowskim lotnikom, wywleczonym wśród szyderstw z baraków i zapędzonym do rozpadającej się stodoły w odległym punkcie północnego sektora obozu, niemieccy strażnicy wciąż grozili, że zaraz podpalą lichą budowlę z nimi w środku. Kolbą karabinu sadystyczny strażnik rozbił nos mojemu ojcu, stanowił on odtąd widoczną pamiątkę jego obozowych przejść; rany w psychice pozostały głęboko ukryte, ale były bardzo żywe. W starannie

zapisywanym ołówkiem dzienniku, który prowadził jako jeniec, ojciec napisał: „To okres mojego życia, którego nigdy nie zapomnę i nie będę chciał pamiętać”.

Prorocze słowa. Rzeczywiście nigdy nie zapomniał i nie chciał pamiętać. Przez pozostałe lata życia ani razu nie rozmawiał ze swoimi dziećmi o tych przejściach. Miał nadzieję, że oszczędzi nam swojego żalu, uznał, że lepiej, byśmy nie wiedzieli. Dla mnie, dziecka z wybujałą wyobraźnią, było to chyba trudniejsze niż wiedza. Po raz pierwszy zajrzałem do jego dziennika obozowego, dopiero gdy umarł w wieku pięćdziesięciu ośmiu lat, przytłoczony wspomnieniami. Miałem wtedy dwadzieścia cztery lata. Mała książeczka w okładce z wełnianego materiału w kolorze khaki, którą sam wykonał z podszewki swojego munduru, od dawna leżała ukryta w głębi szuflady na chusteczki w jego sekretarzyku. Podobnie jak Andrzej Szpilman czytający relację swojego ojca o ocaleniu z warszawskiego getta, zawartą w książce pod tytułem *Pianista*, ja też czułem, że „pamiętnik ten pomógł mi w poznaniu nieznanej części naszej rodzinnej historii”[74].

Skrywana przeszłość mojego ojca wiąże się z moim tak silnym i natychmiastowym zainteresowaniem dla Czapskiego. Czytając jego relacje, mogłem jaśniej i głębiej pojąć cierpienia mojego ojca. Podobnie jak on, Czapski nigdy nie zapomniał, ale w odróżnieniu od niego, bardzo chciał pamiętać. Jego odważne świadectwa pomogły mi zbliżyć się do zrozumienia przeżyć mojego długo opłakiwanego ojca – stały się mostem nad dzielącą nas przepaścią.

Rozdział szósty

Ponownie spotykamy Czapskiego w Pawliszczew Borze. Jest to położony dwieście dziesięć kilometrów na południowy zachód od Moskwy obóz przejściowy. Zgromadzono w nim około czterystu jeńców ze wszystkich trzech obozów. Większość przybyła z Kozielska, najmniej liczna grupa ze Starobielska. Dlaczego ich oszczędzono, gdy tysiące innych przeznaczono na śmierć? Wciąż nie znamy pewnego wyjaśnienia. Na ogół uważa się, że taki zestaw ocalałych, stanowiących zaledwie trzy procent uwięzionych w trzech obozach – zróżnicowanych pod względem wieku, rangi i przekonań politycznych – spełniał funkcję zabezpieczenia, na wypadek gdyby świat chciał Sowietom przypisać odpowiedzialność za zamordowanie wszystkich jeńców. Mogliby wówczas pokazać czarno na białym, że wszystkich generałów na pewno nie zabili, tak jak nie zabili wszystkich antykomunistów ani wszystkich młodych mężczyzn. Patrzcie, oto wasi oficerowie. Tu ich macie.

Teren obozu był otoczony drutem kolczastym, lecz warunki w Pawliszczew Borze były zdecydowanie lepsze niż w poprzednich obozach. Teraz zajmowali budynki dawnego dużego gospodarstwa rolnego. Zabudowania gospodarcze zostały przerobione na jadalnię, stołówkę oraz łaźnię z ciepłą wodą. Po przyjeździe rozdano im mydło i czystą bieliznę. Lepsze było też wyposażenie pomieszczeń do spania – zamiast wąskich, butwiejących prycz, do których już przywykli, postawiono prawdziwe łóżka. Ośmiu do dziesięciu jeńców dzieliło teraz przestrzeń, która w poprzednim obozie mogłaby pomieścić pięćdziesiąt lub więcej osób. Jakość tego, co miało uchodzić za jedzenie, nadal była fatalna.

Otaczał ich stary dębowo-jodłowy las. Duże otwarte strefy w obozie zapewniały wszystkim jeńcom więcej osobistej przestrzeni. Przyjechali tam w połowie maja, gdy do środkowej Rosji zawitała wiosna. Zaczęli się aklimatyzować i adaptować do nowych codziennych zajęć i odmiennego zestawu restrykcji. Komendant obozu nie był bezwzględnym tyranem. Część jeńców otrzymała pozwolenie na wysianie ziaren i z pasją uprawiała ogródek warzywny. Czapski zaczął prowadzić nowy dziennik 28 maja 1940 roku. Zrobił trochę rysunków, próbował odtworzyć swój zaginiony tekst o malarstwie francuskim, notował przemyślenia o Puszkinie, Tołstoju i Turgieniewie.

Korespondencja ze światem zewnętrznym znowu była zakazana. Jeńców jeszcze raz poddano wyczerpującym przesłuchaniom. Żeby wyhodować grupę przyszłych donosicieli, krążyli wśród nich nowi politrucy, siejąc własne ziarna – niezgody i zamętu – natrętnie narzucając się jeńcom, rozjątrzając tajone urazy między nimi. Wszyscy jeńcy mają zranione poczucie własnego ja, zadaniem politruków było zaognienie tej rany. Dotąd spójna grupa polskich jeńców wojennych zaczęła dzielić się na podgrupy, tworzone na podstawie jakiegoś elementu ich tożsamości – Polaków narodowców, Polaków mówiących po niemiecku, Polaków żydowskiego pochodzenia, Polaków prosowieckich. Pomiędzy frakcjami naturalnie rodziły się napięcia. Podsycana wrogość dodatkowo niszczyła już i tak bardzo osłabioną wspólnotę. Trucizna sączona przez politruków zaczęła działać. Antysemityzm, głęboko zakorzeniony w tradycyjnej mentalności wielu polskich oficerów, ujawnił się gwałtownie i szerzył ze wzmożoną zajadłością. W pamiętnikach napisanych po wojnie pewien żydowski chirurg, doktor Salomon W. Slowes, pozostawił opis polaryzacji, do jakiej doszło między jeńcami:

> Pewnego dnia, gdy staliśmy w kolejce po zupę, wybuchła kłótnia podsycona wymianą przekleństw. Podczas bijatyki na pięści ktoś powiedział, że jakiś młody

lekarz o nazwisku Gurwitz znieważył byłego oficera policji. Jakiś czas potem z ukrytymi przed obozową strażą pałkami, nożami i pasami zjawiło się kilkudziesięciu wzburzonych młodych mężczyzn. Jeden z nich w swoim zapale pomszczenia obrazy honoru polskiej policji wymachiwał siekierą. Z wielkim trudem i grożąc, że zwróci się do władz obozu, kapitan Czerny zdołał przekonać dziką hałastrę do rezygnacji z linczu.

Wielu z grona czterystu oficerów przetrzymywanych w obozie prezentowało wyższy niż ich towarzysze poziom świadomości, wyrażając wybitnie liberalne opinie o swoich żydowskich sąsiadach. Niezwykłą osobowością tego rodzaju, promieniującą niewinnością i ciepłem, był kapitan Józef Czapski – człowiek mniej więcej czterdziestoletni, oficer kawalerii i członek starego arystokratycznego rodu. Był wysoki i chudy jak tyczka, a w jego wynędzniałej twarzy tkwiły głęboko osadzone niebieskie oczy, które wyrażały cierpienie i współczucie dla cierpień innych. Podczas jednej z naszych rozmów sięgnął do swojego plecaka i wyciągnął zeń swoje zdjęcie z pięcioma siostrami, wysokimi i szczupłymi jak on. Swoją posturą i niewinnością przypominali razem sześć gromnic[75].

Jeńcy wpadli w przygnębienie i rozgoryczenie. Wiadomość, że Niemcy zajęli Norwegię, wzmogła ich rozpacz.

Kiedy w ogródku pojawiły się pierwsze nowalijki, kazano im przygotować się do wyjazdu. Po zaledwie kilku tygodniach ich pobyt w Pawliszczew Borze zakończył się raptownie 13 czerwca 1940 roku. Czapski zdążył już zapełnić notatkami cały kajet. Nim mógł zacząć zapisywać kolejny, nastał sierpień, a on znajdował się już ponad sześćset kilometrów na północ od Pawliszczew Boru. Przed opuszczeniem obozu znowu poddano ich rewizji osobistej. Załadowani na ciężarówki zostali przewiezieni na stację kolejową, gdzie czekał na nich kolejny długi skład więziennych wagonów. Trzeciego dnia pociąg wjechał na jakąś stację i był przetaczany tam i z powrotem z jednego toru na drugi. Wyglądając przez szparę w zabitym deskami oknie, Czapski zdołał rozpoznać wieżę cerkwi, którą pamiętał ze zdjęć. Znajdowali się w stolicy Rosji, w pobliżu płynęła rzeka Moskwa. Ku zaskoczeniu wszystkich podano im wodę do picia i wręczono gazety. Dwa dni wcześniej Niemcy triumfalnie zajęli Paryż. Nikt go nie bronił. Francja padła.

Pociąg ruszył dalej. Dwa dni później na peronie tuż za niewielką stacją w Griazowcu kazano im wysiąść. Osiem kilometrów maszerowali pod uzbrojoną strażą. Osiemnasty czerwca był ciepłym, słonecznym i spokojnym dniem; do północnej Rosji stopniowo docierało lato. Obóz, do którego ich wprowadzono, znajdował się na terenie kolejnej zakonnej wspólnoty, w budynkach będących w opłakanym stanie. Na piętnaście miesięcy stał się ich domem. Warunki mieszkalne w Griazowcu, choć znacznie gorsze niż w Pawliszczew Borze, i tak były bardziej komfortowe niż w poprzednich obozach. W strumyku i stawie można się było kąpać na wolnym powietrzu pod dużymi kępami topól, brzóz i akacji oraz prać bieliznę i koszule. Na otoczonym murem terenie sterczały pozostałości siedemnastowiecznej cerkwi, jednej z wielu, które bolszewicy wysadzili w powietrze. Były dostatecznie widoczne, by niosły otuchę wierzącym, którzy wykorzystywali je jako miejsce dyskretnych modlitw. Znowu musieli spać na ustawionych piętrowo zbutwiałych drewnianych pryczach, w których roiło się od wszy. Pozostając pod władzą Sowietów od dziewięciu miesięcy, wskutek ogólnego niedożywienia jeńcy zaczęli cierpieć na wysypki skórne, biegunki oraz infekcje oczu. Podawana im codziennie zupa miała tak niską wartość odżywczą, że służyła jedynie oszukiwaniu głodu. Dwa razy w tygodniu każdy jeniec otrzymywał skromną porcję czarnego chleba i cukru, jedyne źródło witamin i białka.

W październiku dowództwo obozu wyraziło zgodę na wysyłanie i otrzymywanie poczty. Po niemal półrocznej przerwie każdy jeniec znowu miał prawo wysłać list. Gdy wieść o nowym miejscu pobytu rozeszła się wśród sześciorga jego rodzeństwa, Czapski otrzymał ponad siedemdziesiąt listów z wiadomościami o rodzinie i przyjaciołach rozsianych po świecie.

Trudno przecenić znaczenie lektury i schronienia, jakie wielu jeńcom zapewniała literatura. W Starobielsku dostępnych było bardzo niewiele książek. Krążyły tam sczytane tomy, które znalazły

się wśród cennych rzeczy osobistych żołnierza ukrytych w kieszeni płaszcza, kiedy ruszał na wojnę. Książki te, bardzo potem poszukiwane, przechodziły z wdzięcznej ręki do ręki. Czapski wspominał:

> Pamiętam lekturę książki Balzaca *Kobieta trzydziestoletnia* w tłumaczeniu Boya. Książka była cała rozdarta na oddzielne strony, wypożyczano ją nam na bardzo krótko, czytaliśmy ją w pięciu naraz, każdy z nas poganiał drugiego, by szybciej dostać stronę następną. Z całej książki, w której zresztą brakowało sporo stron, zostało mi jedynie wspomnienie męczącego pośpiechu[76].

W Griazowcu obozowe władze miały o wiele bardziej tolerancyjny stosunek do czytania. Jeńcom udostępniono niewielką, lecz poważną bibliotekę. „Nigdy chyba tak uważnie nie czytałem" – pisał Czapski.

> Książki pomagały mi w budzeniu się „pamięci mimowolnej". Przypomniałem sobie, mając do tylu rzeczy fatalną pamięć, teksty, fragmenty innych książek, których wiele lat w ręku nie miałem, obrazy przeróżne widziałem oczyma wyobraźni. Dla mnie samego to wypływanie wspomnień, jakby dawno zagubionych, graniczyło z cudem[77].

Poczuł, że budzą się w nim nowe siły i możliwość powrotu do twórczego chwytania natury. Tak jakby drżące palce same sięgały po materiały do rysowania i malowania. Szczególnie trudny do zdobycia był papier, lecz Czapski zaczął rysować na każdym skrawku, jaki udawało mu się znaleźć – na marginesach strzępów gazet, poplamionej bibule, wyściółkach paczek po papierosach. Z ogryzkiem ołówka w dłoni zabierał się do rysowania, zmuszał się, by nie szczędzić wysiłków teraz, gdy „to" wróciło. Być może, rysując otaczający go krajobraz, myślał o innych malarzach i obrazach, ale patrzył i widział świat własnymi oczami. Znalazł czas

> [...] na codzienne rysowanie, złym ołówkiem, na okropnym jak wata papierze – to był mój ratunek. Udało mi się nawet dostać guziczki farb dziecinnych, i po parę tygodni z rzędu drobną plamką akwarelową „portretowałem" kolegów czy malowałem martwą [...]. I na zawsze mnie ten okres przekonał, że najsuchszy, bez śladu „muzyki", najmizerniej niewolniczy w stosunku do natury rysunek, ale rysunek codziennie pogłębiany, uściślany do skraju swych możliwości, jest dla mnie, a uparcie mi się zdaje, że i dla każdego malarza, źródłem życiodajnym[78].

Mimo niemal beztroskiej wzmianki o guziczkach farb dziecinnych, jego deklaracja o codziennym rytuale rysowania jako „ratunku" jest zupełnie poważna. Tych słów, zwięzłego wyznania wiary, nie należy bagatelizować. Rysowanie i malowanie rzeczywiście ratowały go od rozpaczy i to dzięki oddaniu się takiej pracy był w stanie ocalić z siebie najwięcej.

Zestaw rysunków przedstawiających obozowe życie oraz innych jeńców tworzy kameralny obraz Griazowca. Są tam pobieżne szkice – postaci śpiących na pryczach, studia dłoni i stóp – oraz bardziej złożone, przenikliwe portrety. Szkice Czapskiego często zawierają adnotacje o konkretnych kolorach, naniesione na rysunek piórkiem lub ołówkiem, świadectwo dawno utrwalonego nawyku, notatka do późniejszego zastosowania, przy przenoszeniu szkicu na płótno. Kolory są objaśniane w sposób, w jaki na mapie określa się nazwy miast: „żółty" tutaj, „błękitny" poniżej, „ciemnozielony" tam. Szkic przedstawiający łysiejącego mężczyznę z dużymi, wyrazistymi oczami został wypełniony akwarelą, co przysłania nazwy kolorów nagryzmolone pod spodem, jednak da się je odczytać. Na czole oraz grzbiecie jego dłoni dziwnie uformowane plamy barw, różowa, niebieska, wyprysły niczym pokrzywka. Portretowany to Adam Moszyński, dyrektor lwowskiego banku, który z pomocą griazowieckich współwięźniów zaczął sporządzać jedną z pierwszych list z nazwiskami tysięcy oficerów przetrzymywanych w sowieckiej niewoli.

Kolejny portret ołówkiem, wycyzelowana kompozycja, zajmuje dolną część kartki. Mężczyzna w okularach leżący na wznak jest pochłonięty lekturą książki, którą trzyma nad głową. Lewą dłonią ściska przód okładki, a tył przytrzymuje prawą ręką, uniesioną nad czołem. Czapski, który jakby spoglądał na niego z górnej pryczy, ukazuje go z życzliwymi i smutnymi żółwimi oczami zwróconymi ku tekstowi, którego lekturą jest zaabsorbowany. Ułożenie prawej ręki mężczyzny jest niemal barokowe, wygięte palce powielają kształt kosmyka zwieszonego z wysokiego czoła. Krótki krawat jest niemal zawadiacko zawiązany pod szyją, przydając portretowanemu odrobinę niespodziewanej ekscentryczności. Górna połowa kartki została przeznaczona na bardzo piękne akademickie ćwiczenie, rysunek dłoni czytającego, z zaciśniętymi palcami, szczegółowo ukazujący ich kontury i układające się na skórze cienie. Sportretowany został w ten sposób Witold Kączkowski, który w opublikowanej relacji z niewoli podaje, że on, Czapski, Bronisław Młynarski, Adam Moszyński oraz trzej inni jeńcy dzielili pokój w Griazowcu.

U dołu innego portretu widnieje podpis nakreślony dość niezgrabnymi wielkimi literami: J. CZAPSKI, GRIAZOWIEC, IX 1940. Brązowawe studium przedstawia w beznamiętny sposób bardzo subtelny, ale emocjonalnie złożony wizerunek pochłoniętego czymś głęboko mężczyzny. Oficer w średnim wieku, ze szczotkowatym wąsikiem, w okularach w ciemnej oprawie, ujęty jest z półprofilu, jak patrzy przed siebie – powściągliwa, zatroskana postać w żołnierskim mundurze. Długie, łopatkowate palce jego prawej dłoni są rozpostarte na kartkach otwartej książki, którą położył przed sobą na stole. Palce lewej ręki delikatnie dotykają skroni, łokieć spoczywa na blacie obok książki. Mężczyzna zastygł w pozie, jaką przyjmują zwykle modele po długotrwałym pozostawaniu w bezruchu, wspierając tułów na lewej ręce. Książka być może miała go oderwać od myśli, lecz nie zdołała – portretowany jest zbyt pogrążony w sobie, by skupić na niej uwagę. Być może

zatrzymał się myślami przy jakimś zdaniu lub obrazie zaczerpniętym z jej stron, ale to, jak patrzy przed i w głąb siebie, sugeruje bardziej skomplikowane tło tego momentu zawahania, swego rodzaju połączenie obecności i nieobecności. Bardzo oszczędnymi środkami, patrząc jedynie na to, co znajduje się przed nim, Czapski oddaje trudny do ujęcia w słowach stan emocjonalny portretowanego, stan natychmiast rozpoznawalny i zarazem niezgłębiony. W odróżnieniu od większości portretów ten wydaje się zacierać związek między malarzem a modelem i co za tym idzie, widzem. Pochłonięty sobą, odnajdujący się i zagubiony w skomplikowanej zadumie, portretowany opiera się naszej natrętnej uwadze. Czapski uszanował ten opór, nie nakłaniając modela do aktywnej obecności. Zamiast tego odmalował wewnętrzny świat portretowanego tak, jak go widać z zewnątrz. To dzieło jest w równej mierze portretem człowieka, co pewnego stanu umysłu.

Nie wiedząc o tym, mężczyźni przedstawieni na tych portretach uniknęli tragicznego losu swych towarzyszy. Portrety Czapskiego ukazują nam na pełnej napięcia twarzy każdego z nich ich natarczywe, głęboko niepokojące myśli o przyszłości.

Czapski wykonuje w obozie liczne autoportrety. W listopadzie 1940 roku przedstawia siebie z cofniętym podbródkiem, patrzącego na nas niepewnie znad okularów, jakbyśmy przeszkodzili mu w lekturze lub rysowaniu. Niedbale zawieszony na szyi szalik rozdziela dwa pola tła po obu stronach głowy, jedno jest jasne, drugie zacieniowane. Czapski ma na sobie gruby wełniany sweter w cętki. Jego usta są pozbawione wyrazu, ramiona opadają. Spojrzenie jest niejednoznaczne. Szkic węglem zrobiony dwa miesiące później, w styczniu 1941 roku, przedstawia spokój tak doskonały, że aż intrygujący. Oczy Czapskiego wiele zatajają, nie patrzą prosto przed siebie, tylko tuż nad ramię widza – nieznaczne, lecz celowe przesunięcie. Lewa brew jest uniesiona w trochę

łobuzerski sposób, wargi są zaciśnięte, a twarz wyraża obojętność. Policzki i górną wargę przyprószył kilkudniowy zarost. Najwyraźniej autor sporo przeszedł i wydaje się oswojony z myślą, że przejdzie jeszcze więcej. Wygląda mizernie, licho. W tym szkicu widać jego znużenie długimi jałowymi dniami niewoli. Trwa styczeń w północnej Rosji, pewnie jest mu bardzo zimno, a ma na sobie coś w rodzaju budrysówki, z tyłu widać jej kaptur. Cała szyja zasłonięta, kurtka nie jest jednak zapięta na ostatni guzik i widać mały skrawek podszewki w kratkę, rzadki, niemal frywolny ozdobnik. Na głowie nosi czapkę z dzianiny naciągniętą mocno na czoło, z jednej strony zawiniętą za ucho, zasłaniającą drugie. Odsłoniętym uchem nasłuchuje tego, co w każdej chwili może się zdarzyć, sugeruje potrzebę ciągłej czujności. Czapski wtłacza rysunek swojej chudej twarzy w format kartki, na wzór małych portretów religijnych van Eycka i van der Weydena. Ironicznie obrysował ten więzienny szkic przypominający zdjęcie z policyjnej kartoteki zwykłą krzywą ramką wokół kartki. Trzeci wizerunek, wykonany dwa miesiące później, w marcu, niejako odsuwa obiektyw, stopniowo ukazując więcej obozowego otoczenia i lokując Czapskiego w świecie. Widzimy półkę z dwiema czy trzema cienkimi książkami za jego głową oraz oparcie krzesła z kocem lub ręcznikiem. Czapski ma na sobie ten sam sweter w cętki, którego golfowy kołnierz lepiej widać, ponieważ zniknął szalik. I znowu patrzy w lustro znad szkieł okularów w ciemnej oprawce, jakby pytał: „To znowu wy?”.

Wspominając po latach griazowieckie lektury, Czapski wyznał: „obrazy przeróżne widziałem oczyma wyobraźni”. W obozie starobielskim przywoływał z pamięci płótna francuskich malarzy potrzebne mu do eseju, nad którym pracował, w Griazowcu wśród powracających do niego wizji są także jego własne obrazy. Na kartkach dziennika zaczyna tworzyć lilipucie archiwum swoich przedwojennych prac. Każdy obraz, który sobie przypomina, jest starannie przedstawiany w miniaturze, sprowadzony w akwareli do

swojej istoty. Te skondensowane obrazy, nie większe niż cztery na pięć centymetrów, są niezmiernie szczegółowe. W kilku przypadkach szkic ołówkiem, blady jak zjawa, sąsiaduje z mocno nasyconą akwarelą, jakby najpierw sporządzał wyciąg rysunkowy zapamiętanego płótna, a następnie wykorzystywał go jako szkic do barwnej wersji, z użyciem swoich „guziczków farb dziecinnych". Jeden szkic ukazuje mężczyznę w smokingu siedzącego przy stole i stawiającego pasjansa, a za nim dużą niebieską lampę z żółtym abażurem w kształcie tulipana. Kolejny to pionowy pejzaż z barką w zakolu rzeki obrośniętym wysokimi, bujnie ulistnionymi drzewami, zwieńczony dwoma białymi, wysoko lecącymi ptakami. Każdy ptak ma zaledwie trzy milimetry. Środek jeszcze jednego obrazu wypełnia pulchny dyrygent orkiestry symfonicznej, we fraku, z dłońmi uniesionymi na wysokość pasa. Stoi na podeście w otoczeniu orkiestry. Na powierzchni niewiele większej niż znaczek pocztowy Czapski oddaje podniecenie sali koncertowej. Naprzeciw wiolonczelisty siedzi dwóch skrzypków oraz kolejni wiolonczeliści zwróceni na zewnątrz, wszyscy we frakach i z białymi muszkami, skupieni na grze. Zarówno widownia, oddalona w tle za orkiestrą, jak i rozległa przestrzeń nad nimi są starannie nakreślone. Na dwóch innych szkicach dominuje wyrazisty zachód słońca nad wodą, ze złotymi refleksami oraz zwałami barwnych chmur na horyzoncie. Na pierwszym nagi mężczyzna leżący w wysokiej trawie nad brzegiem rzeki obserwuje schyłek dnia, na drugim postać siedzi nad jeziorem, podziwiając zachód słońca w towarzystwie psa. Kiedy Czapski malował wszystkie te miniaturowe kopie, większość oryginalnych dzieł była nadal przechowywana w jego warszawskiej pracowni. Pieczołowicie odtwarzając swoje obrazy w postaci maleńkich reprodukcji na kartach dzienników, Czapski jakby zaklina los, może ocaleją. Jednak w większości jego przedwojenne obrazy przetrwały tylko w postaci tych maleńkich szkiców z Griazowca.

Potrzeba tworzenia w obliczu utraty wprowadza nas z powrotem w świat Prousta, którym rozpoczęła się niniejsza książka. Wieczorne odczyty, podobne do konspiracyjnych prelekcji starobielskich, w Griazowcu organizowano otwarcie, za przyzwoleniem majora Nikołaja Chodasa, komendanta obozu. Pod warunkiem uzyskania każdorazowo zgody cenzora wygłaszano odczyty na najrozmaitsze tematy – od górskich wspinaczek przez architekturę do historii Anglii – miały rozwijać umysły jeńców, nie zaś wzmacniać ducha narodowego.

Bez choćby pojedynczej strony *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta, na której mógłby cokolwiek sprawdzić, Czapski z pamięci wskrzesił tę powieść i uczucia płynące z jej lektury. Przedstawienie jej zamyślił jako ćwiczenie pedagogiczne, mające dostarczyć wiedzy i rozrywki kolegom – dobrze wykształconym oficerom. Wśród jeńców słowa *temps perdu* – czas utracony – nabierały wielu znaczeń. Aleksander Wat, więziony na Łubiance w tych samych miesiącach, w których Czapski znajdował się w Griazowcu, twierdził, że „istota stalinizmu to zatrucie w człowieku wewnętrznego człowieka”[79]. Czapski nie chciał pić z tej studni, a jego wykłady stanowiły odtrutkę dla tych, którzy z niej pili. Jego determinacja była aktem oporu – innym, lecz równie świadomym jak „akt męstwa”, za który przyznano mu Order Virtuti Militari podczas wojny polsko-bolszewickiej. Mimo czujnego nadzoru sowieckich strażników Czapski usiłował podnieść na duchu swoich zgnębionych słuchaczy.

Te niewiarygodne odczyty miały moc chwilowego unieszkodliwiania bezlitosnego ucisku bolszewickiego agitpropu, pozwalały na moment zapomnieć o udręce wielokrotnych przesłuchań, które musieli znosić. Czapski mówił po francusku, co mobilizowało słuchaczy do skupienia się i sprzyjało oderwaniu myśli od ponurego miejsca, w którym ich przetrzymywano. W treści odczytów nigdzie nie ma wzmianki o wojnie, która toczy świat.

Obozowi cenzorzy by na to nie pozwolili. Odczyty wznoszą się ponad otaczającą rzeczywistość, odzwierciedlają szlachetnego ducha europejskiej kultury, bez urazy do Niemiec i Rosji, których wybitni pisarze, Goethe, Tołstoj i Dostojewski, tak silnie naznaczyli światopogląd Czapskiego. Trzy lata po wygłoszeniu wykładów o Prouście, już jako wolny człowiek, Czapski napisze wstęp do ich pierwszego wydania, w którym opisze taką oto scenę:

> Wspominam z wdzięcznością kolegów, bywało ich, o ile sobie przypominam, na tych odczytach francuskich o literaturze około 40, przychodzili o zmierzchu w fufajkach, mokrych butach, nieraz po długiej pracy w śniegu w dotkliwy mróz. Zamiast dawnych ikon i żarzącej pod nimi *łampady*, wisiały w kącie izby portrety Marksa, Lenina i Stalina, w czerwonych tekturkach. [...] Koledzy siedzieli na wąskich i chwiejnych ławkach, słuchali w półmroku izby o przygodach księżnej Guermantes, o śmierci Bergotte'a, o mękach zazdrości Swanna. [...] Ten Proust zamknięty jak w trumnie przez lata w czterech obitych korkiem ścianach [...] może by się wzruszył, może ucieszył, gdyby wiedział, że kiedyś wyrzuceni na daleką i obcą północ w latach najciemniejszych historii, jacyś Polacy będą przeżywać, pokochają jego dzieło nawet [...][80].

Wyświetlając Proustowskie *tableaux* z latarni magicznej swojego umysłu, Czapski zręcznie prowadził swoich słuchaczy ku obiecanemu przez powieściopisarza odnalezieniu minionego czasu, *le temps retrouvé*, triumfalnego kontrapunktu do czasu straconego, *le temps perdu*. W sytuacji, gdy wszelkie praktyki religijne zostały zakazane, Czapski proponuje wiarę Prousta w sztukę jako zawoalowaną formę przeżycia religijnego, odkupienia i zmartwychwstania. Pod zasłoną Proustowskiej powieści, mówiąc o cierpieniach jej bohaterów, porusza się na cienkiej granicy między fikcją literacką a nikczemną rzeczywistością.

Świadomy ogromnej złożoności dzieła Prousta, proponuje słuchaczom uproszczony konspekt powieści, o której mieli niewielkie pojęcie. Przyznaje, że sam czuł opór wobec ogromu tej książki. „Zabrałem się do czytania w jednym z jego tomów, *Strona*

Guermantes, opisu wielkoświatowego przyjęcia; wlókł się przez kilkaset stronic". Nawiązuje do twórczości innych francuskich pisarzy z okresu, gdy po raz pierwszy przybył do Paryża, i stwierdza, że brakowało mu „dostatecznej kultury literackiej"[81], by dokonywać własnych ocen. Rozgrzewa publiczność i powoli ją wciąga, dzięki porównywaniu literatury Francji i literatury Rosji, albo dyskusjom nad przekładem, zwłaszcza na język polski. Porusza kluczową kwestię, czy Marcel, narrator powieści, jest tą samą osobą co Marcel, jej twórca. Stopniowo wprowadza główne tematy książki, zachowując zasadniczo porządek, w jakim rozwijają się one w tomie *W stronę Swanna*: dzieciństwo i dom, miłość, zazdrość, zmysłowość, hierarchiczne relacje między klasami; sztuka i twórcze niepokoje, muzyka, malarstwo, poezja, Henri Bergson, pamięć mimowolna oraz oczywiście śmierć i czas (co ciekawe, w żadnym tekście o Prouście Czapski ani razu nie wymienia postaci Elstira, malarza, który odgrywa ważną rolę w powieści). Proust pozwolił mu mówić o tych zakamarkach samego siebie, które bez tego forum pozostałyby ukryte – o chorobie, starzeniu się, pożądaniu.

Żeby się przygotować do odczytów, przystąpił do opracowania kosmologii Proustowskiego wszechświata. Na okładce tandetnie oprawionego kajetu ze słowem *тетрадь*, jakie nosili do szkoły rosyjscy uczniowie, Czapski napisał: „FRANCUZKI. NOTATKI MALARSKIE I INNE", dodał datę, a w prawym dolnym rogu: „J. Czapski/Warszawa/Bielańska 14", nieugięcie trzymając się swojego ostatniego przedwojennego adresu, polskiej boi pośród rosyjskiego sztormu. W 1941 roku zapełnił kilka podobnych kajetów, opatrując je kolejnymi datami. W odpowiedzi na rozmach powieści Prousta Czapski szuka asocjacji w całej dostępnej mu kulturze. Zarzuca sieci wszędzie. Tworząc przemyślnie ułożone schematy konceptualne, na wpół pisane, na wpół rysowane, wypełnia każdą stronę jak największą ilością informacji. Sięga do swojej rozległej wiedzy z zakresu estetyki oraz myśli krytycznej w rozmaitych językach.

Odczyty miał wygłaszać po francusku, ale większość notatek sporządził w języku polskim. Schematyczne rysunki ołówkiem, kredką, akwarelami i tuszem dopełnione są nazwiskami związanych z Proustem pisarzy, malarzy, filozofów i muzyków, nazwami ruchów artystycznych, imionami postaci historycznych i bohaterów literackich, nawiązaniami do Biblii oraz najważniejszych dzieł literatury, pogrupowanymi w specjalne, wymyślone przez Czapskiego kategorie. Serie nazwisk i wykazy idei były rozplanowane na każdej stronie, powiązania między nimi zasugerowane ramkami, kolorowymi strzałkami i podkreśleniami. Na jednej z kart widnieje maleńki rysunek stogu siana, inny przedstawia pojedyncze duże ziarno pszenicy, obwiedzione żółtą akwarelową linią niby zarysem słońca, z którego odchodzą małe promyki. Zamknięte są w nim słowa „Śmierć Prousta", „perła" oraz „obojętna śmierć". Niewielkim promienistym otokiem, czarnym tuszem, obwiedzione jest wyżej jeszcze jedno słowo: „sztuka". Nazwiska krytyków, artystów, muzyków oraz impresariów mieszają się z terminami z dziedziny historii sztuki (realizm, naturalizm, romantyzm), kategoriami abstrakcyjnymi (miłość, życie, metody kompozycyjne) i formami sztuki dekoracyjnej (witraż, martwa natura, rzeźba gotycka). Pojawiają się Szekspir i Byron, a także „le Jockey Club". Kompozycja każdej strony jest płynna, Czapski dąży do przejrzystości, chociaż łatwo sobie wyobrazić, że jego plan działania nadmiernie go pobudza. Raz po raz wraca do swoich schematów, by dodać jeszcze jeden element do układanki, stworzyć jeszcze jedno połączenie.

Strony te nie prezentują gotowego tekstu. Arkusze pulsują własnym rytmem; siła poruszająca całość ma charakter bardziej odśrodkowy niż liniowy. Żeby odszyfrować ich znaczenie, trzeba porzucić wszelkie konwencjonalne wyobrażenia o czytaniu utworu narracyjnego. Grupy słów i wykazy nazwisk, wplecione pomiędzy różnorakie pojęcia, są rozrzucone na powierzchni kartki, zapisy nie biegną od lewej do prawej, wiersz za wierszem. Zaszyfrowane, są

kamieniem z Rosetty dzieła Prousta. Diagramy te zostały pomyślane jako konspekty, pomocne do wykrzesania nowych skojarzeń podczas na wpół improwizowanych wykładów dla zgromadzonych jeńców. Intensywne przygotowania do tych odczytów sprawiały Czapskiemu dużo przyjemności: „pośród tej mrocznej otchłani, te godziny spędzone na wspominaniu Prousta i Delacroix były najbardziej szczęśliwe”[82].

Poza odtwarzaniem zawiłości dzieła Prousta kartki griazowieckich zeszytów pokazują, jak Czapski próbuje odzyskać swe własne malarskie życie, poruszając się biegle między różnymi dyscyplinami, sięgając z doskonałą na pozór łatwością po pióro albo pędzel. Ujmując swoje przemyślenia w kategoriach obrazowych, porządkował gęstą tkaninę nazwisk i idei w sposób nie tylko intelektualnie, ale i wizualnie zdyscyplinowany. Szkicowanie portretów współwięźniów zaostrzyło w Czapskim głód malowania i chociaż w swoich wykresach ogranicza się do graficznych ozdobników i piktogramów, czerpie wyraźną satysfakcję z upiększania stron kolorem. Wykresy, które postrzegać można zarówno jako samoistne dzieła rysunkowe, jak i notatki do wykładów, same w sobie są frapującymi dziełem, rodzajem przekształconej ekfrazy – nie użyciem słów do opisu dzieła sztuki, ale rozbiorem arcydzieła literatury za pomocą nie tylko słów, ale i barw.

Czapski prześledził drogę pisarza od młodości, kiedy Proust lubował się w wyższych sferach, aż do jego ostatecznej ucieczki w samotność w wieku średnim. Ścigał się wtedy z czasem, by skończyć swoje *opus magnum*. Czapski opisuje dom pisarza, zamkniętego „jak w trumnie przez lata w czterech obitych korkiem ścianach, z zawsze zapuszczonymi firankami i u progu śmierci jeszcze, jeszcze śpieszący, by paru kreskami dzieło swoje wzbogacić, pogłębić”[83]. Opowieść o śmierci Proustowskiego bohatera, pisarza Bergotte’a, stanowi ostatnią część odczytów

Czapskiego. Po niej następuje opis umierania samego Prousta. Czapski postanowił zmierzyć się z problemem śmierci, przemawiając do ludzi, którym stale towarzyszyła świadomość, że może ich ona spotkać z rąk Rosjan. Ośmielony swą wiarą w ponadczasowość sztuki, Czapski staje się, jak Proust i jak narrator jego powieści, „obojętny na śmierć". W ostatnim odczycie opisuje, jak francuski pisarz, świadomy stanu swojego zdrowia,

> niewątpliwie rozumiał, że olbrzymi, gorączkowy wysiłek, który kładł w doprowadzenie dzieła do końca, przyśpiesza jego śmierć. Lecz raz powziąwszy decyzję, nie zważał na to. Śmierć mu się stała naprawdę obojętna. I zabrała go, jak na to zasługiwał, w pełni pracy[84].

Przenosząc się myślami do przestronnego mieszkania powieściopisarza przy bulwarze Haussmanna, Czapski uznał spartańską sypialnię Prousta za rodzaj więzienia, pod pewnym względem podobnego do jego własnego. On co prawda odgrodzony od świata kolczastym drutem, murami oraz wieżami strażniczymi, na których stały karabiny maszynowe, był więźniem wbrew woli. Luksusowe odosobnienie Prousta było dobrowolne, w dużej mierze spowodowane kruchym zdrowiem. Czapski dostrzega jednak, że obite korkiem ściany Proustowskiej sypialni są nie tylko barierą, która chroni astmatycznego pisarza przed kurzem, zapachami i hałasem. Odgradzają go też od świata ogarniętego zgubną wojną. By strzec spokoju potrzebnego do dalszego pisania, zamienił swój pokój w celę więzienną, na której straży postawił wierną służącą Celestę. Wykorzystał sytuację, by przekształcić to, co tragiczne i poza jego kontrolą, w ożywczą przestrzeń twórczości. Był to dla Czapskiego moment rozświetlający, moment proustowski.

Swą bardzo osobistą opowieść o Prouście i jego dziele Czapski skomponował w zapadłym kącie Rosji, oderwany od jakiegokolwiek podłoża kulturalnego. Mimo to stanowi ona wyrafinowaną analizę, niezwykłą nie tylko z uwagi na to, gdzie i jak, ale również kiedy

powstała. Końcowy tom dzieła Prousta został opublikowany w 1927 roku, pięć lat po śmierci autora. Powieść jako zamkniętą już całość początkowo przyjęto z uznaniem (także Czapski, w eseju opublikowanym w Krakowie w 1928 roku), ale w połowie lat trzydziestych i przez większość następnej dekady dominującą reakcją krytyków była obojętność lub niechęć. Pozycja literacka Prousta, wielokrotnie podważana lekceważącymi werdyktami, obniżyła się. W czasie gdy Czapski układał swoje diagramy i nadawał kształt odczytom, Proust miał we Francji fatalną reputację. Kilka lat później Jean-Paul Sartre, kształtujący wówczas klimat literacko-polityczny, miał odrzucić dzieło Prousta jako jałowe i egocentryczne. Na łamach swojego założonego po wojnie dziennika literackiego „Les Temps Modernes" oświadczył: „nie wierzymy już w intelektualną psychologię Prousta, uważamy ją za szkodliwą". Anatolij Łunaczarski, marksistowski krytyk literacki, rozpływał się w pochwałach nad geniuszem francuskiego pisarza, podziwiając jego „zjadliwe opisy kapitalistycznej dekadencji". Sartre bezceremonialnie odrzucił analizę Łunaczarskiego, potępiając wzgardliwie powieść Prousta jako „burżuazyjną" kreację literacką. Sartre'owskie apele o literaturę zaangażowaną, utrzymane w duchu ideologicznego świętoszka, budziły w Czapskim odrazę. Musiało upłynąć wiele lat, nim nowe pokolenie francuskich czytelników i pisarzy gotowe było docenić dokonania Prousta.

Odczyty o Prouście odbywały się przez kilka wieczorów na początku 1941 roku. Tuż po wygłoszeniu całego cyklu przed grupą zgromadzonych słuchaczy Czapski powtórzył je na osobności dwóm obozowym przyjaciołom, Joachimowi Kohnowi i Władysławowi Cichemu, którzy zasugerowali Czapskiemu, by spisać je dla potomności. Im też zadedykował opublikowane kilka lat później odczyty: „W wielkim refektarzu klasztornym – naszej stołówce (cuchnęło tam zwykle brudnymi statkami i kapustą), dyktowałem część tych odczytów najlepszym kolegom, którym strony te poświęcam". Czynił to „pod czujnym okiem zaniepokojonej

politruczki, która nas stamtąd wypędzała, podejrzewając, że popełniamy jakieś zdrożne pisma polityczne”[85]. W bliżej nieokreślonym czasie każdy z tych rękopisów został przekształcony w osobny maszynopis. (Rękopisy nie przetrwały wojny. Oba maszynopisy znajdują się w krakowskim archiwum. Zeszyty z notatkami Czapskiego po raz ostatni widziano i fotografowano w 1987 roku – od tego czasu ślad po nich zaginął).

Proust utrzymywał, że akt czytania oraz wszystko, co lektura budzi w czytelniku, są równie ważne, jeśli nie ważniejsze, jak świętość tekstu samego w sobie. W niespodziewanej wariacji na ten temat – ponieważ w Griazowcu tak naprawdę nie czytał, lecz wspominał – Czapski wyznał: „Ten mój Proust zrósł mi się już dzisiaj z Griazowcem”[86]. Jego wykłady stanowią świadectwo przetrwania dwóch pamięci, dwóch splecionych ze sobą światów – literackiego Faubourg Saint-Germain i rzeczywistego sowieckiego obozu jenieckiego. Dla Czapskiego te światy uzupełniają się w swojej rozległości i głębi. Był zobowiązany pamiętać, co musiał przetrzymać. Tekst Prousta, Księga Pamiętania w pełnym tego słowa znaczeniu, dostarczył mu wzoru. Pozwalając, by fragmenty zaczerpnięte z dawnych lektur wynurzyły się z pamięci, Czapski odtworzył właśnie Proustowską próbę *poszukiwania*.

Była ciepła niedziela czerwcowa 1941 roku. Od przyjazdu do Griazowca minął rok. Przechadzając się po terenie obozu, Czapski wygrzewał się w słońcu.

> Jeszcze dziś mam w uszach dziki ryk entuzjazmu wychylonego całym tułowiem z okna grubego pułkownika: „Hitler zaatakował Rosję!”. Dla nas to znowu gorączka, życie i wszystkie nadzieje. Parę tygodni zaledwie i już jesteśmy znowu w tworzącej się armii polskiej. Wczoraj byliśmy podłymi burżujami z pańskiej Polszy, która już nigdy istnieć nie będzie – teraz jesteśmy synami Polski szlachetnej i niezłomnej, sojusznikami wielkiego Związku Sowieckiego i wielkiego Stalina. [...]
>
> „Pan tak dużo cierpiał w Rosji!”. Nigdy nie wiem, co na to odpowiedzieć, już sam fakt, że żyłem, że o coś, kogoś mogłem się dobijać i walczyć – był wówczas szczęściem. Słowo „Katyń” było nam zupełnie nieznane[87].

Tak zaczyna się dla Czapskiego następna faza wojny.

Gromadzone od wielu miesięcy informacje wywiadowcze wskazywały prawdopodobieństwo ataku Niemiec na ZSRR. Tajni agenci sowieccy w Bletchley Park przesłali swoim przełożonym kopie dokumentów, w których japoński rząd szczegółowo informowano o zbliżającym się najeździe na Rosję, operacji opatrzonej przez Niemców kryptonimem „Barbarossa". Amerykańskimi kanałami dyplomatycznymi dostarczono dowody, że niemieccy dyplomaci w pośpiechu palą dokumenty przed opuszczeniem ambasady w Moskwie. Mimo to nie podjęto żadnych kroków, by chronić sowieckie terytorium. Stalin nie był przekonany, że raporty są wiarygodne, i nie chciał dać się sprowokować. Spodziewał się, że Niemcy w pewnym momencie zaatakują, ale twardo obstawał przy tym, że na razie Hitler całą swą potęgę militarną skupiać będzie nadal na Wielkiej Brytanii. Czemu miałby ryzykować wojnę na dwa fronty, co skończyło się katastrofą w poprzedniej wojnie?

Beria, jego pierwszy zastępca Mierkułow oraz inni członkowie sztabu generalnego nigdy nie ufali niemieckim sojusznikom. Już w październiku 1940 roku opracowywali alternatywne strategie na wypadek zdarzeń, które uznawali za nieuchronne. Jeden z takich planów przewidywał wcielenie ocalałych polskich oficerów do specjalnej dywizji Armii Czerwonej, żeby w jej szeregach toczyli walkę z Niemcami. W tym samym tygodniu, w którym opracowano ów plan, Beria i Mierkułow zatwierdzali premie dla katów z NKWD za unicestwienie prawdopodobnego dowództwa tej właśnie dywizji. Dwudziestego szóstego października Beria wydał rozkaz, na mocy którego około pięćdziesięciu jego podwładnym przyznano nagrody o wartości miesięcznej pensji za udział w „rozładowaniu więzień trzech obozów specjalnych". Kilka dni później sporządził notatkę dla Stalina z nazwiskami dwudziestu czterech „byłych polskich

oficerów” z obozu w Griazowcu, którzy „sądzą, że starcie militarne między ZSRR a Niemcami jest w przyszłości nieuniknione, i wyrażają chęć udziału w tej nieuniknionej, ich zdaniem, wojnie sowiecko-niemieckiej po stronie Związku Sowieckiego”. Grupa siedmiu starszych oficerów spośród wskazanych przez Berię, w tym podpułkownik Zygmunt Berling, została przewieziona z Griazowca do Moskwy na spotkanie z nim. Byli wnikliwie przesłuchiwani, ale i wystawnie podejmowani przez gospodarzy. Poproszeni o sporządzenie listy rodaków, którzy mogliby stanąć na czele polskiej dywizji, umieścili na niej nazwiska pięciuset kolegów z obozów w Starobielsku i Kozielsku. Po kolacji, przy kieliszku koniaku, Beria powiedział Berlingowi, że „nic z tego nie wyjdzie”, że ci ludzie nie są już dostępni. „Popełniliśmy duży błąd”, dodał Mierkułow.

Gdy Stalin wciąż wierzył, że Hitler nie zaatakuje, wszyscy szefowie państw i dowódcy wojsk w Europie widzieli, co się zbliża. Operacja „Barbarossa”, inwazja zakrojona na najszerszą w historii działań wojennych skalę, rozpoczęła się 22 czerwca 1941 roku. Cztery miliony żołnierzy Wehrmachtu, rozstawionych wzdłuż rozciągającego się na długości trzech tysięcy dwustu kilometrów frontu, natarło równocześnie w trzech oddzielnych falangach, naruszając granicę, która na mocy paktu Ribbentrop-Mołotow dzieliła Polskę na strefę niemiecką i sowiecką. W ciągu kilku godzin ponad osiemdziesiąt procent samolotów sowieckich sił powietrznych zostało zniszczonych przez Luftwaffe na rosyjskich lotniskach. Dziesiątki tysięcy żołnierzy Armii Czerwonej szybko zginęły lub trafiły do niewoli. Padł Mińsk, potem Kijów. Miasta wschodniej Polski znowu zostały zbombardowane, doznając zniszczeń w wyniku kolejnego etapu niemieckiego *blitzkriegu*.

Niemieckie wojska posuwały się naprzód na wszystkich frontach. Dywizje pancerne wdarły się w głąb rosyjskiego terytorium na odległość ponad tysiąca kilometrów, szybko zdobywając teren.

Sowieckie siły zostały poważnie nadwerężone. Niemieccy żołnierze parli na wschód na sowieckiej Ukrainie, sowieckiej Białorusi i w państwach bałtyckich, zmierzając ku Moskwie. Po niezwykle zaciekłym oporze w ręce Niemców w końcu wpadł Smoleńsk. Sowiecka obrona załamała się. Hitler sądził, że sowiecka armia złoży broń po kilku miesiącach walki, na długo przed nastaniem zimy. Jego głównym celem było zagarnięcie obszarów rolnych na Ukrainie.

Wieczorem tego samego dnia, w którym hitlerowskie Niemcy zaatakowały stalinowską Rosję, Churchill wygłosił w radiu przemówienie, witając Związek Sowiecki w gronie państw walczących z Niemcami, zobowiązując się do udzielenia mu wsparcia i deklarując: „zagrożenie dla Rosji jest zagrożeniem dla nas". Czyniąc to, stracił przewagę, jaką mógł zyskać, czekając, aż ZSRR zwróci się o pomoc. Niespodziewana gorliwość, z jaką udzielił poparcia Sowietom, utwierdziła Stalina w przekonaniu, że Zachód nie będzie miał innego wyboru, jak przyjść mu z pomocą w walce ze wspólnym wrogiem. Wydobywając się z widocznej apatii, Stalin uznał, że musi przekonać Brytyjczyków, iż jest gotów do współpracy.

Trzy tygodnie po rozpoczęciu operacji „Barbarossa", w wyniku niespodziewanego rozwoju wydarzeń, na spotkanie z polskim rządem na uchodźstwie wysłana została do Londynu sowiecka delegacja. Żeby udobruchać Brytyjczyków, Stalin zgodził się omówić kwestię przywrócenia stosunków dyplomatycznych z Polską – państwem, którego istnienia Politbiuro nie chciało uznać. Spotkanie zwołano na 5 lipca. Rozpoczęły się bardzo nerwowe negocjacje. Do Iwana Majskiego, sowieckiego ambasadora w Wielkiej Brytanii, oraz do generała Władysława Sikorskiego, wodza naczelnego polskich sił zbrojnych i premiera polskiego rządu emigracyjnego, dołączył brytyjski minister spraw zagranicznych Anthony Eden. Wszystkie strony uczestniczące w negocjacjach

podzielały nadzieję na stworzenie jednolitego frontu przeciwko Hitlerowi, każda jednak miała na względzie własne interesy.

Polscy delegaci od początku zajęli jasne stanowisko. Pragnęli zapewnienia, że Sowieci wyrzekną się roszczeń terytorialnych wypływających ze zdradzieckiego układu Ribbentrop-Mołotow. Żądali natychmiastowego zwolnienia wszystkich dwustu tysięcy polskich jeńców wojennych i więźniów politycznych przetrzymywanych w Związku Sowieckim (Sowieci sami dostarczyli tych danych). Oczekiwali przywrócenia polskiej ambasady w Moskwie, upoważnionej do sprawowania pieczy nad wszystkimi obywatelami polskimi w ZSRR, łącznie z zesłańcami sprzed wybuchu wojny niemiecko-sowieckiej i jeńcami wojennymi. Oświadczyli, że rząd Rzeczypospolitej Polskiej na uchodźstwie nie zawrze żadnego porozumienia, dopóki te kwestie nie zostaną zadowalająco rozwiązane.

Zamiarem Brytyjczyków było zapewnienie sobie dostępu do sowieckich bogactw naturalnych, potrzebnych w walce przeciwko Niemcom. Churchill, wziąwszy Sikorskiego na stronę, poprosił go, by wykazał się cechami męża stanu (do sowieckiego ambasadora z taką prośbą się nie zwrócono). Eden bezustannie naciskał na polską delegację, by szła na kompromisy i jak najszybciej wyjaśniała nieporozumienia, uparcie twierdząc, że jej obawy o niezależność i integralność terytorialną niepotrzebnie zakłócają wspólne wysiłki mające na celu pokonanie Hitlera. Sikorskiemu wielokrotnie dawano odczuć, że reprezentuje kraj o najsłabszej pozycji przetargowej. Jako szef zarówno sił zbrojnych, jak i rządu, już wówczas aktywnie formułował program federacji państw Europy Środkowej, w jego wizji powojennego świata Polska miała odgrywać istotną rolę.

Majski, rzecznik Stalina, dowolnie żonglował liczbami, kwestionując wcześniejsze dane i twierdząc, że w sowieckiej niewoli pozostało jedynie dwadzieścia tysięcy jeńców wojennych,

natomiast pozostałe sto osiemdziesiąt tysięcy już wypuszczono i przetransportowano poza granice kraju. Oświadczył, że milion mężczyzn i kobiet deportowanych z kontrolowanej przez Sowietów Polski na Syberię po wrześniu 1939 roku to już nie Polacy, lecz obywatele sowieccy, i podlegają oni prawu sowieckiemu – polskie obywatelstwo dla sowieckiego ambasadora nie istniało. Granice zaś, twierdził, są kwestią zbyt skomplikowaną, by ją rozstrzygać w pośpiechu, obrady w tej sprawie postanowiono odroczyć do czasu ponownego nawiązania stosunków dyplomatycznych. Majski stwierdził jednak wyraźnie, że Związek Sowiecki nie zamierza wyrzec się swoich praw do wschodnich terenów Rzeczypospolitej. W odpowiedzi na żądania Polski oznajmił, że dopóki zdobycze terytorialne Sowietów z września 1939 roku nie zostaną zaakceptowane, nie będzie dalszych zwolnień polskich jeńców. Skażone wzajemną nieufnością spotkanie przerwano. Nastąpił trzytygodniowy impas w negocjacjach. Stało się jasne, że Majski nie ma zamiaru honorować żadnego z polskich żądań.

Rząd brytyjski chciał niemal wymóc, by Polska wycofała się ze swojego stanowiska w sprawie przedwojennych granic. Eden wywierał olbrzymi nacisk na Sikorskiego, aby podpisał układ ze Związkiem Sowieckim, z dołączonym do niego protokołem następującej treści: „Udziela się amnestii wszystkim obywatelom polskim, którzy są obecnie pozbawieni swobody na terytorium Związku Socjalistycznych Republik Rad bądź jako jeńcy wojenni, bądź z innych odpowiednich powodów". Sformułowanie zawarte w tym zdaniu oburzyło polską delegację. Amnestia? Za jakie przestępstwo? Polscy obywatele, których dotyczył ten fragment, byli winni jedynie tego, że mieli polskie obywatelstwo. W proponowanym porozumieniu nie wspominano o sprawie granic. Władysław Raczkiewicz, prezydent Rzeczypospolitej Polskiej, ostrzegł Sikorskiego przed ustępstwami i zabronił mu podpisać układ. Zarówno Raczkiewicz, jak i minister spraw zagranicznych August Zaleski urodzili się i wychowali na ziemiach pod zaborem

rosyjskim, żywili więc słuszne podejrzenia wobec taktyki Sowietów. Sytuacja wydawała się patowa. Brytyjczycy i Sowieci w końcu przejęli kontrolę nad przeciągającymi się negocjacjami, praktycznie wykluczając z nich polskich przedstawicieli. W nadchodzących latach sytuacja ta miała się często powtarzać.

Zainicjowane przez Edena polsko-sowieckie porozumienie, nazywane układem Sikorski-Majski, zostało podpisane 30 lipca. Zaleski oraz minister sprawiedliwości i minister spraw wojskowych natychmiast zrezygnowali z zasiadania w polskim gabinecie.

Dwunastego sierpnia, Rada Najwyższa ZSRR wydała dekret „amnestyjny" – jeńcy mieli zostać uwolnieni, otrzymać dokumenty tożsamości, piętnaście rubli na dzień oraz bilety na podróż pociągiem do wybranego celu. Dwa dni później osiągnięto porozumienie wojskowe, potwierdzające utworzenie Armii Polskiej w Związku Sowieckim. Chociaż szczegółowe zapisy porozumienia były niejednoznaczne, pozwolono na utworzenie polskich sił zbrojnych podległych Armii Czerwonej, których szeregi mieli zasilić polscy żołnierze internowani przez Sowietów w 1939 roku. O wielkości armii miała zdecydować dostępność sprzętu i zaopatrzenia oraz liczba żołnierzy, którzy się zaciągną, wstępnie szacowana na trzydzieści tysięcy mężczyzn tworzących dwie–trzy dywizje. Jedyny Majski spośród wszystkich negocjatorów wiedział, że tysiące oficerów, którzy mieli dowodzić tymi dywizjami, zostało zabitych ponad rok wcześniej, a ich ciała, jedno na drugim, spoczywały w zimnej ziemi.

Warunki umowy Sikorski-Majski nałożyły na Sowietów pewne ograniczenia. Znani z podejrzliwości wobec cudzoziemców, musieli pozwolić przedstawicielom rządu londyńskiego i polskich sił zbrojnych na swobodne poruszanie się po całym kraju. Musieli pogodzić się z tym, że Armia Polska nie weźmie udziału w walkach, dopóki nie będzie w pełni gotowa. Zważywszy na wyczerpanie fizyczne polskich żołnierzy wychodzących z obozów jenieckich, było

to poważne ustępstwo. Żeby podtrzymać dobrą wolę Brytyjczyków, Sowieci świadomie złożyli wiele obietnic, których nie mogli spełnić, oraz inne, których spełnić nie chcieli.

Dowódcą nowych dywizji Armii Polskiej generał Sikorski mianował generała Władysława Andersa. Całkowicie niezależny duchem Anders okazał się przywódcą, który w swoich podkomendnych budził poczucie głębokiej lojalności. Dorastał na terenie zaboru rosyjskiego, był więc przenikliwym obserwatorem charakteru Rosjan i biegle władał ich językiem. W kampanii wrześniowej 1939 roku dowodził brygadą kawalerii w walkach zarówno z Niemcami, jak i z Rosjanami, wtedy też został postrzelony w nogę. Kiedy innych oficerów wywożono do Starobielska i Kozielska, on dochodził do zdrowia w szpitalu więziennym we Lwowie. Dla Sowietów był postacią na tyle interesującą, że kazali przewieźć go do Moskwy. Zanim rana generała zdążyła się zagoić, został przeniesiony do więzienia na Łubiance na dalsze przesłuchania. Był tam bity i torturowany. Siedem z dwudziestu miesięcy niewoli spędził w więziennej izolatce.

Czwartego sierpnia, pięć dni po podpisaniu układu Sikorski-Majski, Beria i Mierkułow pojawili się wspólnie na Łubiance, żeby uwolnić Andersa z miejsca, w którym spodziewał się spędzić resztę swoich dni. Anders opisał tę chwilę w swoich wspomnieniach:

> Już w korytarzu więziennym czuję, że zaszło coś niezwykłego. Zastępca komendanta więzienia i kilku starszych dozorców czeka na mnie. Prowadzą mnie po różnych schodach, jedziemy windą. Nikt nie wykręca mi rąk w tył i nie popycha, jak to zwykle bywało. Idę sam. Przyłącza się nawet komendant więzienia. Idę o kulach, podtrzymują mnie na schodach. Nadzwyczajna uprzejmość[88].

Czterdziestodziewięcioletni ranny generał szedł powoli. Był bez butów. Na jego więziennym stroju, koszuli i kalesonach widniała pieczęć „Więzienie wewnętrzne NKWD”. W ogromnym gabinecie, mieszczącym się w kompleksie więziennym, został przedstawiony

Mierkułowowi i Berii i dowiedział się, że jest wolnym człowiekiem. Szef NKWD poinformował go, że został mianowany dowódcą nowej Armii Polskiej. Poprosiwszy o papierosa, Anders zażądał, by natychmiast umożliwiono mu kontakt ze wszystkimi dowódcami nadal przetrzymywanymi przez Sowietów. Dwaj szefowie sowieckich służb bezpieczeństwa zapewnili go, że dostarczą mu wszystko, czego sobie zażyczy. Nadszedł czas, stwierdzili, aby Polacy i Rosjanie „położyli krzyżyk na przeszłość, bo najważniejszą rzeczą jest pobicie Niemców”[89]. Andersa zaprowadzono do czekającej limuzyny NKWD i zawieziono na spotkania, na których omawiano plany dla nowych polskich dywizji. Minęły jednak trzy tygodnie, nim otrzymał zgodę na spotkanie ze swoimi żołnierzami. W końcu, 25 sierpnia, stary sowiecki samolot zawiózł polskiego generała do leżącej na północ od Moskwy Wołogdy, skąd drezyną zabrano go do Griazowca.

Nowy dowódca i jego podkomendni szacowali się nawzajem. Wychudły i utykający Anders patrzył na ustawionych w szyku żołnierzy, przeważnie w łachmanach, często bez butów, ale pragnących, by znów poprowadzono ich do walki. Został ciepło przyjęty przez wyczerpanych jeńców, których oddano pod jego rozkazy. Czapski był wśród oficerów, którzy witali Andersa, kiedy przybył do obozu w towarzystwie funkcjonariuszy NKWD.

> W słoneczny, mglisty i mokrą ziemią pachnący, już jesienny dzień obszedł nasze szeregi w wytartych, z trudem do możliwego wyglądu doprowadzonych mundurach. Szedł o kiju, lekko utykając (wiedzieliśmy, że ciężko rannego we wrześniu 1939 roku włóczono go po więzieniach Lwowa, Kijowa i Moskwy), miał cerę ziemistą, wzrok nadzwyczaj uważny i skupiony.
>
> W najprostszych słowach – jakże nas wzruszały – powołał nas wszystkich z powrotem do czynnej służby i zakończył przemówienie słowami: „Musimy zapomnieć dawne urazy... i walczyć do ostatnich sił ze wspólnym wrogiem Hitlerem przy boku sojuszników, przy boku Armii Czerwonej”.
>
> Głos jego brzmiał bezapelacyjnie[90].

Konieczność bezwarunkowej współpracy z Sowietami była dla wielu trudna do przyjęcia, jednak wśród polskich żołnierzy dominowało silne postanowienie powrotu do walki.

Anders wydał oficjalną odezwę do wszystkich obywateli polskich, którzy zgodnie z warunkami układu Sikorski-Majski mieli zostać wypuszczeni z niewoli, zachęcając, by zgłaszali się do służby w nowych polskich dywizjach. Odezwa ta miała olbrzymie konsekwencje. Mimo wielkich zmian spowodowanych przez dwa lata wojny w całej Europie, ani sowieckie, ani polskie władze nie były przygotowane do przewozu w nadchodzących miesiącach tak dużych mas ludzi poruszonych wezwaniem Andersa. Wszędzie, gdzie polscy zesłańcy usłyszeli apel do broni, odpowiadali na niego. Rozeszła się wieść o „amnestii" i nowych polskich dywizjach. Mężczyźni, kobiety i dzieci z mroźnej północy korzystali z wszelkich środków transportu, by dotrzeć do ośrodka werbunkowego, wielu pokonywało pieszo setki kilometrów, żeby wsiąść na statki lub do pociągów, które miały ich zawieźć dalej na południe. Większość była chora, cierpiała na szkorbut i niedożywienie. Bez pomocy Sowietów próbowali znaleźć drogę, zazwyczaj bez wskazówek, biletów i środków na przeżycie. Podróż koleją była absurdalnie długa, wagony zapełnione ponad granice możliwości rosyjskimi cywilami, uciekającymi przed nacierającymi oddziałami niemieckimi. Żołnierze ze sprzętem wojskowym jechali w przeciwnym kierunku. Dodatkowe tysiące Polaków zmierzających na południe wystawiały już i tak przeciążoną sieć kolejową na niewiarygodnie ciężką próbę. Perony stacji w całej Rosji były zatłoczone ludźmi oczekującymi na transport. Wielu, pokonanych przez chorobę, umierało, zanim przyjechał pociąg, żeby zabrać ich daleko od koszmaru, jaki przeżywali.

Na początku września Anders dowiedział się, że kwatera główna jego nowej armii będzie znajdować się w Buzułuku, niewielkim prowincjonalnym mieście z niewybrukowanymi ulicami, położonym

tysiąc dwieście kilometrów na południowy wschód od Moskwy, między Wołgą a południowym Uralem. Baza operacyjna nowych 5 i 6 dywizji piechoty miała się znajdować w Tatiszczewie i Tockoje.

Rozdział siódmy

Pod wieczór 2 września, tydzień po zaprezentowaniu się Andersowi, Józef Czapski i pozostali oficerowie zostali wreszcie zwolnieni z obozu w Griazowcu. Mieli za sobą dwadzieścia trzy miesiące więzienia. W szyku marszowym powrócili na ten sam peron, na który przyjechali jako jeńcy pod silną strażą. Po wyjściu za bramę każdy były więzień obozu otrzymywał od sowieckich władz niewielką sumę pieniędzy.

> Ruszamy czwórkami, w drodze zaczyna mżyć deszcz, do stacji jest siedem kilometrów. Deszcz drobny, coraz mocniejszy. Idziemy w błocie poprzez smutny kraj, wsie biedne po drodze, czarne chaty z ogromnych bierwion [...].
>
> Idziemy żołnierskim krokiem, śpiewamy bardzo głośno żołnierskie polskie piosenki, humory świetne pomimo deszczu. Dochodzimy do stacji. Każą nam obejść zabudowania stacyjne. Idziemy przez zalaną wodą łączkę na peron, tam ustawiają nas w kolumnę według cyfr wagonów, do których jesteśmy przeznaczeni, i każą czekać. Deszcz już teraz leje, humory mniej entuzjastyczne.
>
> Nasze dowództwo uwierzyło bolszewikom, że wagony są już w drodze z Wołogdy, tymczasem wagonów nie ma, nadejdą dopiero na drugi dzień nad ranem. O tym, żeby porozmieszczać tysiąc siedmiuset ludzi po domach, nie ma mowy; w gmachu stacyjnym nie zmieści się więcej niż kilkudziesięciu. Dowództwo się nie pokazuje i tak w lejący jak z cebra zimny deszcz czekamy, stojąc czwórkami, aż do drugiej czy trzeciej rano.
>
> [...] O piątej przechodzimy zmoczeni do nitki do naszych nareszcie nadeszłych wagonów.
>
> Wyjście na wolność po dwóch latach[91].

W ciągu siedmiu dni Czapski i jego towarzysze przebyli tysiąc trzysta kilometrów z Griazowca do Tatiszczewa i Tockoje. Po raz pierwszy od dwóch lat mogli rozmawiać z każdym, kogo napotkali na stacjach po drodze. Otaczały ich tłumy niedożywionych, ale

ogarniętych euforią Polaków, przeważnie zesłańców, którzy jechali, żeby dołączyć do Andersa i nowej armii oraz zapewnić sobie jej ochronę. Każdy miał do opowiedzenia jakąś historię podczas długiej podróży przez puste i wyjałowione obszary. W trakcie przeciągającej się, stale przerywanej jazdy Czapskiego i jego kolegów ogłuszyła świadomość, że mury i zapory, które wykorzystano, żeby ich jako oficerów więzić przez dwa lata, posłużyły również ich ochronie. Zewnętrzny świat, jaki znali, podczas ich uwięzienia tak bardzo zwyrodniał, że wielu ze świeżo uwolnionych jeńców nie mogło pojąć tego, co słyszeli. Raz po raz powtarzano opowieści o brutalności ludzkich zachowań, o śmierci z głodu i z rąk morderców. Po raz pierwszy jasno uprzytomnili sobie ogromną skalę deportacji polskich rodzin z okupowanej przez Sowietów Polski do Kazachstanu i na Syberię. Słuchali opowieści za opowieścią, początkowo sceptycznie nastawieni do tego, że relacjonowane wydarzenia były powszechne, opisy były jednak tak do siebie podobne i bogate w szczegóły, że ostatecznie prawda wydała się niezaprzeczalna. Dziennik tej podróży, pełen zapisków ze spotkań i rozmów z ludźmi ze wszystkich środowisk, miał stworzyć podstawę początkowych rozdziałów książki, którą Czapski napisał potem o swoich wojennych przeżyciach w Związku Sowieckim.

Zaczął sobie uzmysławiać skalę polskich nieszczęść, pojmował coraz lepiej, w jak żałosnym stanie znaleźli się sowieccy obywatele spotykani po drodze. Rozmawiając z nimi bezpośrednio o ich sytuacji, był zaskoczony ostrością krytyki, której poddawali stalinowski reżim. Każdy obywatel, skarżyli się, ma obowiązek oddać państwu wszystko, co posiada, z żywnością i mlekiem włącznie. Czapski przez dwa lata był wraz z innymi więźniami obozu bezustannie karmiony propagandowym mitem sowieckiej szczodrości i dumy. Teraz widział życie poza murami obozu na własne oczy i lepiej rozumiał, dlaczego izolowano jeńców od mieszkańców miasta. Ludzie, z którymi rozmawiał, przepełnieni

rozpaczą, wściekłością i poczuciem beznadziejności, wylewali przed nim swoje żale. Wiele z tego, co wówczas usłyszał, pamiętał aż do śmierci.

Po siedmiu dniach Czapski i jego towarzysze dotarli do Tockoje, leżącego ponad sześćset kilometrów na północ od Morza Kaspijskiego. Obóz, zaledwie kilka lichych namiotów, został rozbity na gołym stepie, jednak w ostatnich tygodniach lata miejsce to wydawało się sielanką.

Polskie dowództwo zdało sobie sprawę, że narasta kryzys. Dzień po dniu od pięciuset do dwóch tysięcy ludzi wysiadało z pociągów, szukając w armii wsparcia i schronienia. Dziesiątki tysięcy polskich cywilnych uchodźców przybywały tłumnie do miejsc, gdzie tworzono armię. Skłonni byli znosić głód i chłód, bo przebywanie w otoczeniu rodaków napełniało ich otuchą i poczuciem bezpieczeństwa. Wstąpienie w szeregi nowej Armii Polskiej oznaczało obronę honoru ojczyzny, gwarantowało jednak także ochronę przed nieprzewidywalnym i brutalnym sowieckim prawem. Żeby rozszerzyć zasięg tej asekuracyjnej siatki, generał Anders powołał Pomocniczą Służbę Kobiet. Liczba przybywających codziennie ludzi bardzo szybko stała się zdecydowanie zbyt duża, żeby można było ich zakwaterować. Anders zaczął pojmować, że jego misja ma podwójny charakter: stworzenia walczącej armii oraz ocalenia życia tylu polskim cywilom w ZSRR, ilu się da.

Sikorski i Anders naciskali, by Sowieci pozwolili im sformować więcej dywizji, lecz takie apele napotykały twardy opór. Armia Czerwona z trudem była w stanie wyżywić własnych żołnierzy. Kiedy generał Iwan Paniłow z sowieckiego sztabu generalnego zaaprobował utworzenie Armii Polskiej złożonej z dwóch dywizji piechoty, liczących łącznie trzydzieści sześć tysięcy żołnierzy, zaciągnęły się do niej ponad czterdzieści cztery tysiące ludzi. Paniłow nie chciał zapewnić racji żywnościowych ponad

zatwierdzony przez siebie limit. Polecił na stacjach kolejowych w Buzułuku i Tockoje ustawić posterunki, żeby nie dopuścić do tego, by kolejni polscy zesłańcy wysiadali tam z pociągów, mimo że tysiące następnych były w drodze. Inni, przebywający w odległych więzieniach, obozach i kołchozach rozsianych po całym Związku Sowieckim, jeszcze nawet nie słyszeli o „amnestii" ani o tworzeniu nowej armii. Stalin zdawał sobie sprawę z tego nadmiaru chętnych i skłonny był wcielić tych Polaków bezpośrednio do Armii Czerwonej, by wysłać ich na front; niemal wszyscy sowieccy obywatele w wieku od piętnastu do siedemdziesięciu lat zostali już powołani do wojska.

Realizację programu szkoleniowego od początku utrudniał Armii Polskiej brak sprzętu. Czapski relacjonował, że 6 dywizja musiała sobie poradzić ze stoma karabinami na dziesięć tysięcy żołnierzy. Nowe siły zbrojne nie miały mundurów; ludzie nosili to, w czym przyjechali, w większości przypadków ubrania, które mieli na sobie, gdy zostali pojmani przez Sowietów we wrześniu 1939 roku. Wielu przyszłych żołnierzy chodziło z nogami poowijanymi w szmaty obwiązane sznurkiem, bo nie mieli butów. Wyszukano gdzieś i wykorzystywano stare mundury galowe z pierwszej wojny światowej – estońskie, węgierskie i austriackie. Polski rząd w Londynie zwrócił się do Anthony'ego Edena z wnioskiem o przeniesienie bazy Armii Polskiej dalej na południe, bliżej okupowanego przez Brytyjczyków Iranu, żeby ułatwić przewóz stamtąd zaopatrzenia dla polskich żołnierzy.

Józef Czapski, który nie miał być żołnierzem liniowym, szybko został postawiony na czele biura służącego pomocą nowo przybyłym. Większość trafiających do niego osób jeszcze nie otrzymała żadnego przydziału lub nie nadawała się do służby w wojsku z uwagi na stan zdrowia, obrażenia bądź wiek. Wielu stało godzinami w długiej kolejce po skromną pomoc, jaką miało do zaproponowania jego biuro. Rolą Czapskiego było informowanie

ich o bieżącej możliwości werbunku oraz statusie armii. Wyjaśniał, że Wojsko Polskie i rząd nadal istnieją, wbrew temu, co słyszeli i czytali przez ostatnie dwa lata. Prowadził grupowe dyskusje, podkreślał, że sojusz ze Stalinem ma się przysłużyć zmianom na lepsze, powtarzając słowa, które wcześniej Anders usilnie wbijał im do głowy. Większość tych ludzi rozpaczliwie potrzebowała kontaktu ze swoimi rodzinami, przeważnie deportowanymi w nieznane miejsca na północnej Syberii lub w Kazachstanie. Biuro Czapskiego zaczęło sporządzać listy nazwisk i adresów z myślą o stworzeniu scentralizowanego zasobu informacji dla nowej polskiej ambasady w Moskwie, żeby pomóc w łączeniu rodzin rozdzielonych wskutek uwięzienia lub przesiedlenia. Każdego, kto wchodził do jego biura, Czapski wypytywał o oficerów z obozów jenieckich w Starobielsku, Kozielsku i Ostaszkowie. Nikt spośród tysięcy ludzi, którzy przewinęli się przez to pomieszczenie, nie mógł potwierdzić, że widział choćby jednego z nich.

Żaden z nich nie pojawił się też, żeby wstąpić do nowej armii. Nie będąc w stanie wytłumaczyć tak całkowitego zniknięcia, Czapski postanowił, że ich odnajdzie.

Opracowując, na podstawie niezliczonych rozmów z Polakami przybywającymi z całego Związku Sowieckiego, dokumentację zaginionych oficerów, Czapski spostrzegł, że docierają doń jedynie opowieści zasłyszane. Oto mówiono mu wielokrotnie, że siedem tysięcy polskich żołnierzy ponoć utonęło w wodach Morza Białego, gdy dwie barki, na których ich przewożono, zostały celowo zatopione przez Sowietów. Kolejna opowieść dotyczyła tysiąca sześciuset Polaków, którzy rzekomo zamarzli na śmierć w pociągu wiozącym ich do syberyjskiego obozu pracy. Doniesień o polskich oficerach napotkanych w położonym na dalekiej północy regionie Arktyki zwanym Ziemią Franciszka Józefa było mnóstwo; w innych raportach wspominano o oficerach pracujących ponoć w kopalniach

i budujących pasy startowe na Kamczatce. Oddzielenie faktów od pogłosek było prawie niemożliwe.

Zbliżała się kolejna rosyjska zima. Gdzie podziali się oficerowie? Aby zintensyfikować poszukiwania, Czapski pojechał do Buzułuku, gdzie mieściło się dowództwo formującej się Armii Polskiej. Swój raport przedstawił pułkownikowi Leopoldowi Okulickiemu, szefowi sztabu, który zastępował generała Andersa, gdy ten przebywał poza bazą, na spotkaniach z Sikorskim. Okulicki był torturowany w sowieckim więzieniu, wybito mu tam zęby. Na inicjatywę Czapskiego zareagował entuzjastycznie i zażądał sporządzenia na miejscu bardziej szczegółowego meldunku. Dyktując maszynistce, Czapski zawarł w nim wszystko, co wiedział o swoich towarzyszach ze Starobielska. Dyktował przez kilka godzin, kolejne strony jego świadectwa tworzyły coraz grubszy stos. Którzy dokładnie jeńcy zaginęli? Było wśród nich wielu najznakomitszych polskich wojskowych, naukowców i intelektualistów. Generał Anders nie mógł się doczekać powrotu dawnego szefa sztabu swojej brygady, majora Adama Sołtana, którego Czapski poznał i podziwiał w Starobielsku. Generał Sikorski nerwowo poszukiwał swojego byłego adiutanta, majora Jana Fuhrmana. Każdy w sztabie żywił nadzieję, że ktoś, kogo znał, a kogo teraz mu brakuje, pojawi się w następnej grupie przybywających pociągami. Bardzo potrzebna była oficjalnie potwierdzona lista zaginionych oficerów i dowództwo w Buzułuku w końcu podjęło wysiłek jej sporządzenia. Zainicjowany przez Czapskiego pierwszy alfabetyczny wykaz zaginionych jeńców, składający się z około czterech tysięcy nazwisk, zestawiono pod koniec października 1941 roku. Adam Moszyński, którego portret Czapski narysował w Griazowcu, przedstawił dla porównania własną, sporządzoną niezależnie listę. Jeden zbiorczy spis powoli nabierał kształtu otwartego rejestru. Stale dodawano do niego nowe nazwiska. W końcu rozbudowany dokument, którego zalążkiem była litania zapamiętanych przez Czapskiego nazwisk,

miał trafić do rąk Stalina. Generał Anders polecił Czapskiemu nadzorować i koordynować poszukiwania.

Polski sztab generalny, przesławszy meldunek o zaginionych do reaktywowanej ambasady polskiej w Związku Sowieckim, mającej siedzibę w Kujbyszewie (Samarze), sto pięćdziesiąt kilometrów na zachód od Buzułuku, skierował tam jego śladem Czapskiego, na spotkanie, o które prosił Stanisław Kot. Ambasador od dawna zdawał sobie sprawę z potrzeby sporządzenia pełnej listy nazwisk, niezbędnej w jego kontaktach z sowieckimi władzami. Wcześniejsze rozmowy ze Stalinem i Andriejem Wyszyńskim, sowieckim wiceministrem spraw zagranicznych, do niczego nie doprowadziły. W Kujbyszewie Czapski znalazł krzepiące połączenie świadomości celu i determinacji.

> Specjalny styl ambasady stwarzała ta mieszanina ludzi z Anglii z szeregiem innych, którzy tylko co zdjęli z siebie zawszone fufajki, a nawet takich, którzy jeszcze wczoraj przyjechali z obozów i więzień.
>
> Ten przedrewolucyjny „osobniak" był gęsto zaludniony ludźmi, którzy w Polsce z trudem siedliby przy wspólnym stole, bo należeli do różnych ugrupowań politycznych, walczących ze sobą, a także do różnych środowisk. Dzisiaj byli tam wszyscy zaprzęgnięci i zapalczywie pracowali dla wspólnej sprawy[92].

Sowieci utrudniali działania polskim władzom, utrzymując, że nie mają pojęcia, kim są ani gdzie są te tysiące ludzi. Generał Sikorski, w pełni świadom, jak bardzo szczegółowe rejestry, z kartotekami zawierającymi odciski palców, zdjęcia oraz informacje o rodzinach wszystkich uwięzionych żołnierzy prowadzono w Rosji Sowieckiej, był coraz bardziej znużony reakcją na swoje uporczywe zapytania. Sowieci udzielali tylko wymijających odpowiedzi, przerzucając kierowane do nich żądania informacji między różnymi urzędami i aparatczykami. Usłyszawszy o jeden raz za dużo, że wszyscy Polacy trzymani w niewoli w ZSRR zostali wypuszczeni, polski premier poprosił Stalina o spotkanie w Moskwie. Wcześniej wezwał

generała Andersa do Teheranu, gdzie nadzorował rozdział brytyjskiego i amerykańskiego zaopatrzenia dostarczonego do Iranu dla polskich dywizji formowanych w Rosji. Generałowie wspólnie przygotowywali się do bezpośredniej rozmowy ze Stalinem.

Trzeciego grudnia 1941 roku Sikorski, Anders i Kot zostali przyjęci na Kremlu. Sowieci byli wówczas w dramatycznej sytuacji militarnej, *blitzkrieg* nie słabł. Niemieckie wojska nacierały na linie obronne Armii Czerwonej trzydzieści kilometrów od Moskwy. Przez kilka godzin Stalin, Mołotow i Paniłow z szacunkiem omawiali niecierpiące zwłoki kwestie polsko-sowieckiej współpracy. Z należytą uwagą dyskutowano sytuację Polaków deportowanych w głąb ZSRR. Stalin upierał się początkowo, że odpowiedzialność za ich utrzymanie spoczywa wyłącznie na władzach polskich, przyznał jednak w końcu, że te chmary ludzi znajdują się w ZSRR tylko dlatego, że zostali eksmitowani siłą ze swych domów przez Sowietów. Zgodził się na ustanowienie nadzoru nad pomocą dla zesłańców i przeznaczył imponującą sumę na poprawę ich sytuacji. Poczuł się urażony sugestią, że warunki amnestii nie są przestrzegane. Wówczas Sikorski zaproponował przeniesienie całej Armii Polskiej do okupowanego Iranu, gdzie dzięki brytyjskim zasobom jej oddziały zostaną szybciej wyposażone i lepiej nakarmione. Stalin z oburzeniem odrzucił pomysł takiego exodusu, twierdząc, że żołnierze polskiego wojska nie chcą się bić. Generał Anders odparł to oskarżenie, zaznaczając z naciskiem, że jego żołnierze wiążą wielkie nadzieje z zaangażowaniem w wysiłek wojenny, lecz brak obiecanego im sprzętu i żywności zaczyna osłabiać ich ducha. Stalin odparował, że polskie dywizje wysłane do Iranu będą podlegać jurysdykcji Brytyjczyków, a ci przeszkodzą im w powrocie do Rosji. Ambasador Kot uspokoił go: „Polak walczy szczególnie dobrze, jeśli jest blisko swej ojczyzny”[93].

Jak było do przewidzenia, ta wymiana zdań doprowadziła do poruszenia tematu zaginionych oficerów. Anders przedstawił swój argument: NKWD ma oczy wszędzie i wszystko widzi. To niewyobrażalne, że przemieszczanie się tylu żołnierzy mogło w Związku Sowieckim pozostać poza kontrolą. Jak tysiące zwolnionych z obozów jeńców mogły przemieszczać się niewykryte, a co dopiero pokonać tysiące kilometrów, nie zwracając niczyjej uwagi? Każde więzienie, każdy obóz pracy prowadził szczegółowe kartoteki wszystkich więźniów. Jak to możliwe, że ciężar dowodu w kwestii ustalenia tożsamości tych ludzi spadł na Polskę?

Stalin nieoczekiwanie rzucił: „Natrafiliśmy na ślady ich pobytu na Kołymie". To była nowość. „Mogą też – zasugerował, jakby właśnie przyszło mu to do głowy – znajdować się w obozach na terytoriach zajętych przez Niemców i tam zostali rozproszeni". Szczerość, z jaką wydawał się składać te deklaracje, pomogła udobruchać przybyłych na Kreml dygnitarzy. Temu celowi właśnie miała służyć. Polscy goście nie mogli wiedzieć, że Stalinowi, tuż przed spotkaniem, przedstawiono tajny raport przygotowany przez NKWD, zawierający aktualne dane liczbowe o wszystkich polskich jeńcach wojennych. Odczytano mu głośno, ilu Polaków pojmano w 1939 roku, ilu wcielono do Armii Czerwonej, ilu wymieniono z Niemcami, ilu wypuszczono na Ukrainie i Białorusi oraz ilu przekazano w kwietniu i maju 1940 roku „do dyspozycji regionalnych zarządów NKWD", czyli posłano na śmierć.

Po spotkaniu odbyła się oficjalna wystawna kolacja, która jak zwykle przeciągnęła się do wczesnych godzin porannych. Gdy wschodziło słońce, Sikorski i Stalin podpisali „deklarację przyjaźni".

Trzy dni później Japończycy zbombardowali Pearl Harbor i Stany Zjednoczone przystąpiły do wojny. Polacy na całym świecie nabrali otuchy. Nagle triumf Hitlera już nie wydawał się taki pewny. Brytyjskie i amerykańskie zaopatrzenie nareszcie zaczęło trafiać do

rąk coraz większego kręgu żołnierzy w Tatiszczewie, Tockoje i Buzułuku. Szkolenie rozpoczęło się na dobre. Pod koniec miesiąca Stalin zaaprobował powiększenie Armii Polskiej do sześciu dywizji o łącznej sile dziewięćdziesięciu sześciu tysięcy żołnierzy, obiecując przydziały żywności dla wszystkich. Każda sowiecka racja żywnościowa stanowiła pod względem odżywczym odpowiednik około czterdziestu procent przeciętnej racji brytyjskiej, a polscy żołnierze stale dzielili się tą skromną ilością jedzenia z pozbawionymi środków do życia rodakami, którzy koczowali wokół wojskowych obozowisk. Mimo to Armia Polska była lepiej odżywiona niż więźniowie polityczni lub zesłańcy i oczywiście zdecydowana większość obywateli sowieckich.

Anders wreszcie miał otrzymać zgodę na przeniesienie swoich oddziałów na południe. Przekształcanie armii w szereg w pełni funkcjonujących obozów szkoleniowych miało nabrać tempa po jej ulokowaniu bliżej źródeł zaopatrzenia. W styczniu i lutym 1942 roku wszystkie polskie jednostki wojskowe i towarzysząca im masa zesłańców rozpoczęły długą wędrówkę do Uzbekistanu, Kirgistanu i Kazachstanu. Siedzibę sztabu przeniesiono do niewielkiego miasta Jangi-Jul w pobliżu Taszkientu. Jak w biblijnej Księdze Wyjścia, Polacy ruszyli na południe.

Czapski obrał sobie bliższy cel podróży:

> Zaraz trzeba było maksymalnie wykorzystać współpracę wojskową polsko-sowiecką dla ratunku zaginionych czy ginących, albo będzie za późno.
>
> Dowiedziałem się, dzięki niedyskrecji pewnego bolszewika, że centrala Gułagu (Gławnoje Uprawlienije Łagierej) została przeniesiona z Moskwy do Czkałowa, dawnego Orenburga. Tam w nowy rok 1942 zdecydowałem się jechać[94].

Biegła znajomość rosyjskiego pozwalała mu porozumieć się z każdym poznanym w Czkałowie człowiekiem, niewiele osób było jednak skłonnych wdawać się w rozmowę z wyjątkowo wysokim

mężczyzną w cudzoziemskim mundurze. Obywatele sowieccy mieli na ogół niewielki kontakt z cudzoziemcami. Nieufni nawet wobec swoich rodaków, nie chcieli odpowiadać na zaskakujące pytania Czapskiego o drogę do centrali Gułagu lub byli nimi wprost przerażeni. Niezrażony Czapski chodził od budynku do budynku, od osoby do osoby po to tylko, żeby wciąż na nowo słyszeć, że takie miejsce nie istnieje. Wychodząc z kolejnego urzędu, od niechcenia zapytał woźnego, a ten bez wahania wskazał mu drogę. Zjawiwszy się w centrali Gułagu, przekazał sekretarce list od Andersa, napisany na maszynie na eleganckim arkuszu papieru listowego z tłoczonym białym orłem. Papieru takiej jakości nie pamiętano już w Rosji i widok kosztownego ornamentu podziałał – drzwi stanęły otworem. Niebawem Czapski został wprowadzony przed oblicze generała Wiktora Nasiedkina, naczelnika całego sowieckiego Gułagu. Wisząca za jego biurkiem duża mapa ogromnego sowieckiego imperium była gęsto usiana zaznaczonymi punktami. Czapski chłonął jej widok na tyle intensywnie, na ile pozwalało krótkie spotkanie, stając się jednym z niewielu ludzi, zarówno sowieckich, jak i obcych, którzy mieli przed oczami namacalny dowód, jak rozległa i gęsta jest sieć obozów pracy przymusowej rozciągnięta na cały kontynent, sławetny archipelag Gułag. Nasiedkin był miły, choć jednoznacznych odpowiedzi unikał.

Czapski się nie zniechęcił. O jedenastej wieczorem tego samego dnia stawił się w biurze pułkownika Bzyrowa, okręgowego komendanta NKWD. Znowu przekazał imponujący list od Andersa i znowu poskutkowało. Zwracając się do swojego nieoczekiwanego gościa serdecznym tonem, pułkownik sprawił, że Czapski poczuł się swobodnie, szybko jednak usłyszał, że pomocy nie uzyska. Stwierdziwszy, że zajmuje zbyt niskie stanowisko, by być zorientowanym w tak ogólnokrajowych sprawach jak miejsca pobytu cudzoziemskich jeńców wojennych, Bzyrow zrobił Czapskiemu wykład na temat hierarchii NKWD, wymieniając poszczególne osoby i określając ich kompetencje.

Czapski wrócił do Buzułuku bez jakichkolwiek nowych informacji. Kilka dni później wysoki rangą funkcjonariusz NKWD zganił generała Andersa za to, że pozwolił Czapskiemu na podróż do Czkałowa, nie uzyskawszy wcześniej od Sowietów wymaganego upoważnienia. Jest to niedopuszczalne, usłyszał Anders, i nie może się powtórzyć. Nieugięty generał wysłał Czapskiego kolejnym razem w przeciwnym kierunku, do Kujbyszewa, pełniącego tymczasowo funkcję sowieckiej stolicy. Miał się tam spotkać z generałami Leonidem Reichmanem i Gieorgijem Żukowem, najwyższymi rangą funkcjonariuszami NKWD, sprawującymi pieczę nad sprawami Armii Polskiej w Związku Sowieckim. Udał się do nich jako *chargé d'affaires* Andersa, jego osobisty wysłannik.

W ambasadzie polskiej w Kujbyszewie przywitał go ambasador Kot. Nazajutrz Czapski zjawił się w centrali NKWD z oficjalnymi listami polecającymi. Poinformowano go, że ani Reichmana, ani Żukowa nie ma, pojechali z powrotem do Moskwy. Wrócił zrozpaczony do ambasady. Kot próbował rozwiać wszelkie złudzenia, jakie Czapski mógł żywić co do ocalenia swoich kolegów. Uprzedził, że Sowieci niczego mu nie powiedzą, a każda próba wydobycia wiarygodnych informacji skończy się porażką. Od ponad półtora roku od żadnego z tysięcy zaginionych oficerów nie było najmniejszej wieści. Polscy wojskowi i dyplomaci, tacy jak Kot, z wielkimi oporami zaczynali dopuszczać do siebie najgorsze.

Czapski nie był jeszcze zdolny do wyciągnięcia tak definitywnego wniosku. Postanowił jechać do Moskwy, szukać Reichmana i Żukowa. Pożyczył kilka tomów z pokaźnej biblioteki francuskich książek zgromadzonych przez ambasadora Kota i znowu wyruszył na stację w Kujbyszewie. Na pociąg czekał trzy doby, dni spędzając w ambasadzie, a noce w dworcowej poczekalni. W centrum miasta mróz dochodził do ponad czterdziestu stopni.

> Te noce na stacji! Obchodziło się jakiś drewniany parkan, ślizgając się po spadzistej i zlodowaciałej ścieżce, wiodącej do wielkiej poczekalni. Tu trzeba było

się przeciskać przez ogromne kolejki wyczekujących na bilety już nie godzinami, lecz dniami (kolejek zawsze było parę, mniej lub więcej uprzywilejowanych, w zależności od funkcji, od takiego czy innego dokumentu podróży), potem iść przez wielką salę, właściwie nie iść, ale skakać. Calutka podłoga była zasłana setkami i setkami ludzi wynędzniałych do ostateczności, czekających od nie wiadomo ilu dni na transporty. W zielonawym, mglistym, lepkim świetle żarówek, w powietrzu pełnym mokrej pary od parujących ciał i wilgotnych łachmanów, widniały przede wszystkim nadnaturalnej wielkości, ogromne od stóp do głów portrety Lenina, Stalina i innych wodzów. Na podłodze chude kikuty nóg i nędzne, jakby nalane twarze i zwały ludzkich łachmaniastych postaci w fufajkach na gołe ciało. Na całą poczekalnię huczy świetne radio. Wielka orkiestra z Moskwy gra wspaniale, z czystą wiedeńską werwą walce Straussa. Na sali jednocześnie wybuchają kłótnie i wrzaski, wycie jakiejś kobiety, którą zapewne okradli, a może wariatki?

Po przedarciu się przez tę salę, przeskakując śpiących, depcząc ich i budząc niebacznie, docieram do naszego przepierzenia. [...]

Jednej z tych nocy widziałem, jak jechały przez plac stacyjny ciężarówki, naładowane jak drzewem trupami zamarzniętych w pociągu ludzi. Wywożono te trupy, by je gdzieś zakopać! Ludzie ci, zwalniani wówczas z obozów pracy w okresie ofensywy niemieckiej na Moskwę, jechali tygodniami, ledwo ubrani, niejednokrotnie na otwartych lorach, pociągami, które szły, wystawały całymi dniami na zawianych torach w okrutne mrozy[95].

W końcu jednak wyruszył raz jeszcze w tysiąctrzystukilometrową podróż, korzystając z uprzejmości brytyjskiego oficera, który zaprosił go do wagonu zarezerwowanego dla przedstawicieli angielskiej misji wojskowej udającej się z Kujbyszewa do Moskwy. W wagonie pierwszej klasy otrzymał miejsce w przedziale sypialnym, wyłożonym mahoniem, z wygodną kanapą obitą turkusowym pluszem, z lustrami i umywalnią. Przez trzy doby otaczał go niespodziewany komfort, mógł w sytości i spokoju oglądać mijane krajobrazy przez szerokie okna ciepłego wagonu. Był w stanie prowadzić proste rozmowy z większością oficerów Royal Air Force, a z niektórymi porozumiewał się swobodniej po francusku. Podziwiał tych ludzi oraz ich nienaganne maniery, zdumiewał się ich sposobem bycia, starannie odprasowanymi

mundurami, nawykiem codziennego golenia się. Anglicy zachowywali się najzupełniej zwyczajnie – zaobserwował – ale było to niezwyczajne w Rosji”[96]. W pewnym momencie pociąg zatrzymał się na stacji. Dla przedstawicieli brytyjskiej misji, której członkiem honorowym stał się teraz Czapski, przygotowano obiad. Dworcowa restauracja została opróżniona, perony oczyszczone z wszelkich śladów udręczonych obywateli. Miejscowych trzymano z daleka. Czapski czuł, że nieskazitelnie ubrani oficerowie brytyjscy nawet nie dostrzegają chmar głodujących ludzi, odpychanych, żeby im umożliwić nieskrępowane przejście do restauracji. Czekał na nich obfity ciepły posiłek, podany przez młode kobiety w białych jedwabnych bluzkach.

> Siedząc przy stole usługiwanym przez zaaferowane panienki, pamiętając o tłumie zapchanym w sąsiedniej sali, takim samym jak ten, co zapełniał kujbyszewską poczekalnię, czułem się zbyt wtajemniczony w tło tej uczty, żeby ją móc spożywać z równie brytyjską flegmą. Ten tłum ludzki, zapchany po kątach i wpatrzony w nas jak w żelaznego wilka, te spocone panienki z wypiekami i fryzowanymi lokami były przecież w okresie nawały niemieckiej na Rosję czymś jak „wioski patiomkinowskie”, jak starannie wyreżyserowany prowincjonalny teatr dla Anglików[97].

Przed dworcem w Moskwie na brytyjskich emisariuszy czekał konwój samochodów, które miały przewieźć ich szybko do ambasady. Czapskiemu zaproponowano podrzucenie do Nationalu, jednego z dwóch hoteli przeznaczonych dla cudzoziemców.

Kiedy otrzymał rozkaz wyjazdu do Piotrogrodu w 1918 roku w celu odnalezienia pięciu zaginionych oficerów, stosunki między Polską a Rosją były bardzo napięte. Struktura administracyjna sowieckiego państwa dopiero się tworzyła, siedzibę władz przenoszono właśnie do Moskwy. Uzyskanie dostępu do kogoś wpływowego i kompetentnego zajęło kilka tygodni. Dopiero Jelena

Stasowa znalazła dla niego czas i ostatecznie dostarczyła mu informacji, po które przybył.

Na początku 1942 roku stosunki między Polską i Związkiem Sowieckim oficjalnie były naprawione, obowiązywał układ Sikorski-Majski, a Stalin właśnie zatwierdził tworzenie nowej Armii Polskiej, która miała wziąć udział w walce z Hitlerem. Piętnastu tysięcy zaginionych jeńców pilnie potrzebowano do służby w jej dowództwie. Czapski sądził, że na bieżącym etapie współpracy jego zadanie będzie łatwiejsze niż misja z końca 1918 roku. Żołnierze Armii Czerwonej byli teraz towarzyszami broni. Obie strony mogły odnieść korzyści z odnalezienia oficerów. Pierwszego wieczoru, leżąc w ciepłym łóżku hotelu National, poczuł przypływ nadziei:

> Nie wierzyłem w masowe mordy dwadzieścia pięć lat po wybuchu rewolucji. Zdawało mi się, że dziś w tej sytuacji muszę mieć drogę łatwiejszą do szefa NKWD, Berii, niż wówczas do Stasowej[98].

Nie miał łatwiejszej drogi. Mimo wpływów generała Andersa Czapski stawał przed ścianą od pierwszego dnia swoich wędrówek po urzędach. Niczym K., bohater Kafki, próbujący dostać się do zamku, Czapski stanął przed murem władzy, którego nie sposób było przebić. Zmuszony przedstawiać swoje listy polecające do wglądu, zamiast wręczać je osobiście, jak polecił mu Anders, przechodził ciężką próbę nużącego czekania, spędzając każdy dzień w centrali NKWD połączonej z więzieniem na Łubiance. Prowadzony z jednej poczekalni do drugiej, przypomniał sobie swoje poszukiwania w 1918 roku:

> Mąciły mi spojrzenie na rzeczywistość ówczesną zupełnie już wtedy nieaktualne reminiscencje bolszewików z pierwszej doby, do których, dzięki temu właśnie, że było pełno wśród nich jednostek oryginalnych, nadzwyczaj wybitnych, a nie tylko ślepo posłusznych pionków, można było trafić przez różne szpary, znaleźć jakiś wspólny język na różnych polach i tą drogą nawiązawszy ludzki kontakt, próbować uzyskać odpowiedź na takie lub inne sprawy. [...]

> Zapomniałem, że dzisiaj sytuacja była całkiem zmieniona. W 1918 nie istniało jeszcze obecne prawodawstwo sowieckie, na skutek którego ludzie nawet wewnątrz kraju nie mają wolności ruchu, gdzie właśnie wysocy funkcjonariusze wzajemnie się dozorują, gdzie cudzoziemcy, nawet komuniści, są pod nieustanną czujną kontrolą, a nielegalny przyjazd do Rosji jest zbrodnią, za którą setki moich znajomych przekradających się z hitlerowskiej okupacji było karanych 3 do 8 latami więzienia. Przeceniałem fakt, że byłem dziś przecież aliantem, że gen. Anders i ogromna większość żołnierzy polskich są zdecydowani lojalnie walczyć u boku armii sowieckiej[99].

Zachęcony do korzystania podczas swojej wizyty z moskiewskiej siedziby misji brytyjskiej, Czapski często chronił się tam, żeby sporządzać oficjalne raporty. Od czasu do czasu jadł obiad w tamtejszej kantynie. Nawiązał też bliższe stosunki z szefem misji, generałem broni Noelem Masonem-MacFarlane'em. Wysoki i szczupły, z opadającymi siwymi wąsami, elegancki stary wiarus nie miał w sobie cienia nadgorliwości. Wzajemnie się cenili i z przyjemnością prowadzili rozmowę po francusku. Mason-MacFarlane raczył Czapskiego opowieściami o swoich bitewnych doświadczeniach z ewakuacji z Dunkierki. Okazało się, że pozostali członkowie personelu misji brytyjskiej są równie troskliwi i pełni bezinteresownej sympatii. Czapski był oczarowany ich zdolnością przeistaczania każdego miejsca, w którym się zbierali, w mały zakątek Anglii. W wyłożonej ciemną boazerią sali jadalnej poselstwa zgromadzeni przy stole nagle umilkli, wstali i podnieśli kieliszki. Prezydujący spotkaniu przy obiedzie oficer wzniósł toast: „Panowie... za Króla!". W mroźnym sercu skutej lodem, pogrążonej w strachu bolszewickiej Moskwie taka serdeczna pamięć o domu i kraju zrobiła na Czapskim głębokie wrażenie.

Znajdował w siedzibie misji cichy kąt do pracy. W oświadczeniu, opatrzonym datą 2 lutego 1942 roku, stwierdzał:

> My wiemy, z jaką dokładnością każdy jeniec był zarejestrowany. Jak „sprawa" każdego z nas z licznymi zapisanymi zeznaniami była zachowana w teczkach ze

sprawdzonymi fotografiami i dokumentami, my wiemy, do jakiego stopnia starannie i dokładnie prowadziło te prace NKWD: tak że nikt z nas, jeńców wojennych, nie przypuszcza ani na minutę, by miejsce przebywania 15 000 (piętnastu tysięcy), w tym ośmiu tysięcy oficerów, mogło być nieznane wyższym instancjom NKWD. [...] Rozszerzając według decyzji Stalina i gen. Sikorskiego naszą armię na południe ZSRR, odczuwamy coraz silniej brak tych ludzi, tracimy w nich najlepszych specjalistów wojskowych, najlepszy zespół dowódczy. Nie potrzebuję dowodzić, do jakiego stopnia zaginięcie tych towarzyszy bojowych utrudnia nam robotę nad stworzeniem zaufania naszej armii do Związku Sowieckiego, zaufania, które jest tak konieczne dla zdrowego rozwoju wzajemnych stosunków dwóch sojuszniczych armii w walce ze wspólnym wrogiem[100].

Na życzenie Masona-MacFarlane'a Czapski złożył kopię swojego oświadczenia w misji brytyjskiej i z wdzięcznością przyjął wielkoduszną propozycję generała, że prześle ten dokument do siedziby polskiego rządu na uchodźstwie brytyjską pocztą dyplomatyczną. Czapski wrócił do hotelu.

Na każdym kroku widziałem wyraz brutalnej i konsekwentnej woli, widziałem tysiące twarzy ludzkich zamkniętych lub wrogich, czułem straszliwą dysproporcję sił fizycznych pomiędzy nami a tym imperium, które w ostatnich latach wytraciło więcej Polaków niż w biegu całej ubiegłej historii. Jeszcze wciąż nie wierzyłem, że nasi zostali wymordowani[101].

Po przeczytaniu oświadczenia Mason-MacFarlane sporządził własną ocenę dokumentu i dołączył ją z dopiskiem „Ściśle tajne" do poczty dyplomatycznej przeznaczonej dla Foreign Office w Londynie.

Nie ma najmniejszej wątpliwości, że NKWD musi wiedzieć, co się stało z tymi Polakami, ponieważ we wszystkich obozach koncentracyjnych i więzieniach przechowywane są niezmiernie szczegółowe listy osób oraz informacje. [...] Jestem w bliskim kontakcie z Czapskim, lecz proponuję trzymać nas z dala od tej czysto polsko-rosyjskiej sprawy. NKWD wyraźnie wycofuje się z kategorycznych zapewnień złożonych Sikorskiemu przez Stalina[102].

Mając dużo wolnego czasu, Czapski szukał ludzi, którzy chcieliby go wysłuchać i mogliby pomóc. Przebywał wtedy w Moskwie Ilia Erenburg, z którym zetknął się przed wojną w Paryżu w kawiarniach Montparnasse'u. Czapski był pod wrażeniem codziennych artykułów Erenburga, pisanych w związku z przybliżającym się niemieckim natarciem; na tle nieznośnej schematyczności sowieckiej prasy tchnęły odrobiną człowieczeństwa. Erenburg był zachwycony niedawnym spotkaniem z Czapskim w Buzułuku, podczas podróży, w której towarzyszył ówczesnemu wiceministrowi spraw zagranicznych Wyszyńskiemu. Będąc orędownikiem Francuzów w sowieckich kręgach, cieszył się perspektywą długiej rozmowy o francuskich pisarzach i malarzach. Zaczął od tego, że ma w domu jedyną chyba w całej Rosji Sowieckiej reprodukcję obrazu Bonnarda. Dopytywany przez Czapskiego o pozaoficjalną sztukę sowiecką, stwierdził, że prawdziwe malarstwo nie istnieje, że obdarzeni autentycznym talentem artyści są zmuszeni zarabiać na życie jako kostiumolodzy i dekoratorzy. Ci dwaj ludzie mieli o czym mówić i cenili swoje towarzystwo.

> Otóż właśnie teraz miałem prawo się spodziewać, że mi dopomoże. Ale w tym jasnym pokoju luksusowego 16-piętrowego hotelu „Moskwa" zrozumiałem natychmiast, że gdyby istotnie chciał mi pomóc, gdyby mi choć wyrazem twarzy miał okazać współczucie, ćwierćzdaniem dać istotną radę, nie byłby Erenburg w Rosji tym, czym jest, nie mieszkałby w hotelu „Moskwa", ale gniłby już dawno w tundrach syberyjskich, w tajgach Kołymy i Komi czy na stepach Karagandy. Widzę go jeszcze, jak siedząc w szerokim niskim fotelu, dość daleko ode mnie, odpowiadał mi głośno, tak jakby się liczył z faktem, że i tu podsłuch jest możliwy, że nikogo z dygnitarzy, od których sprawa ta zależy, nie zna lub prawie nie zna, dziwi się przy tym, że zostałem ja wybrany na tego rodzaju misję, jako że jestem przecież tylko kapitan, że telegram od generała Andersa więcej może znaczyć niż wszystkie moje zachody w Moskwie, bo Anders jest generałem[103].

Pewnej nocy wyrwał Czapskiego ze snu telefon z Łubianki. Miał stawić się następnego dnia na spotkanie z generałem Reichmanem.

Czapski zjawił się zgodnie z instrukcją i został poddany rutynowemu sprawdzeniu przez kolejnych podwładnych generała, po czym wprowadzono go do saloniku-poczekalni przed gabinetem Reichmana. Ku jego wielkiemu zdziwieniu, na krześle siedział major Chodas. Nikołaj Chodas, ostatni komendant obozu w Griazowcu, strażnik więzienny Czapskiego, był równie zaskoczony nieoczekiwanym widokiem dawnego jeńca. Czapski nie żywił szczególnej urazy do człowieka, który włożył wiele wysiłku w próby przekonania polskich oficerów o korzyściach z wstąpienia do Armii Czerwonej. Jego rządy w obozie były stosunkowo łagodne; to on wydał zgodę na serię odczytów, zakazanych przez dowództwo obozu w Starobielsku. Wyraźnie podenerwowany samym widokiem Czapskiego, zastanawiał się zapewne, czy został wezwany przez Reichmana, żeby dostarczyć informacji o swoim dawnym więźniu. Ten zbieg okoliczności był niezwykły. Chodasa wprowadzono do gabinetu generała.

Po jakimś czasie wezwano też Czapskiego. Chodas zniknął. Zgodnie z obowiązującym zwyczajem podczas całej rozmowy w pokoju obecny był niebiorący w niej udziału funkcjonariusz NKWD. Reichman, jeden z zaufanych podwładnych Berii, zachowywał się wyniośle, był oficjalny i beznamiętny, słowa i gesty dobierał tak, by na tyle, na ile to możliwe, nie wyrażały żadnych uczuć. Czapski wręczył mu swoje oświadczenie z najnowszymi ustaleniami dotyczącymi piętnastu tysięcy jeńców wojennych uwięzionych w Starobielsku, Kozielsku i Ostaszkowie. Reichman przeczytał dokument w obecności swojego rozmówcy bez dostrzegalnej reakcji. W początkowej części oświadczenia znalazła się sugestia, że jeżeli ci ludzie nie żyją, generał Anders ma prawo wiedzieć, kiedy i w jakich okolicznościach zmarli w sowieckiej niewoli. Potem następowało szczegółowe wyliczenie nazwisk i obozów, które Reichman czytał z ołówkiem w dłoni, wiersz po wierszu, powoli wodząc nim z góry na dół każdej strony, bez cienia reakcji. Kiedy skończył, oznajmił, że to nie jego dział, że o sprawie

nic nie wie. Jednak przez wzgląd na generała Andersa zbada ją gruntownie i da znać. Czapski poprosił o możliwość spotkania z generałem Żukowem lub Mierkułowem. Reichman odparł, że nie ma ich w Moskwie. Rozmowa była skończona, Czapski odprawiony z kwitkiem.

Na korytarzu prowadzącym do wyjścia z Łubianki znowu spotkał majora Chodasa, który również właśnie wychodził. Czapski zaprosił go na obiad do hotelu. Chodas stanowczo odmówił i szybko się oddalił. Mając sposobność bezpośredniego obserwowania z bliska zarówno ofiar sowieckiego ucisku, jak i twórców tego systemu, Czapski był świadkiem wyjątkowym.

Mijały dni bez wiadomości od Reichmana. Rozrywek, którymi można było wypełnić puste godziny oczekiwania, było niewiele. Niezrównane moskiewskie zbiory i skarby sztuki złożono w podziemnych bunkrach. Państwowe Muzeum Sztuki Nowoczesnej Zachodu, ze wspaniałymi obrazami Matisse'a z kolekcji Szczukina i Morozowa, zostało zamknięte. Balet czmychnął do Kujbyszewa. Nawet fasady monumentalnych moskiewskich budowli były zamaskowane w oczekiwaniu na niemiecki szturm. Dokądkolwiek szedł, jego polski mundur i wysokie skórzane buty zwracały uwagę. Moskwiczanie brali go za niemieckiego żołnierza i alarmowali milicję. Wiele razy zatrzymywano go do kontroli dokumentów. Jedząc w hotelu posiłki z innymi cudzoziemcami, nadal szukał kontaktów w kręgach dyplomatycznych, w nadziei, że dokopie się do choćby szczątkowych informacji o zaginionych towarzyszach. Spędzał czas, włócząc się po księgarniach, gdzie natrafiał na niezwykle cenne tomy, sterty wspaniałych książek dostępnych po bardzo niskich cenach. Funt masła kosztował wówczas w Moskwie trzydzieści rubli; za dziesięć Czapski kupił elegancko oprawione wydanie *Les Fleurs du Mal* Baudelaire'a z 1868 roku, w idealnym stanie. Tydzień upłynął mu na takich włóczęgach. Potem osiem dni.

Dziesięć. Niebawem miało wygasnąć jego pozwolenie na pobyt w Moskwie.

Dwunastego dnia po północy wyrwał go ze snu telefon. Dzwonił sam Reichman, serdeczny i rozmowny, zupełnie niepodobny do swojego lakonicznego wcielenia, z jakim Czapski zetknął się w jego gabinecie. Wyrażając szczery żal, wyjaśnił, że dzwoni z wiadomością, iż już za kilka godzin wyjeżdża z Moskwy. W sprawie urzędowej. Jaka szkoda, że nie będą mogli się znowu spotkać! Jeśli chodzi o śledztwo, to dowiedział się, że we wszystkich sprawach dotyczących polskich jeńców wojennych trzeba zwracać się do centrali NKWD, obecnie w Kujbyszewie. Żukow i Mierkułow nie wrócili jeszcze do Moskwy i, niestety, nie ma nikogo na wysokim stanowisku, do kogo Czapski mógłby kierować dalsze zapytania. Wyraził żal, że w niczym więcej nie może pomóc. Poradził mu, żeby wrócił do Kujbyszewa i porozmawiał z towarzyszem Wyszyńskim.

Czapski doskonale zrozumiał sytuację. Nie chcąc ryzykować, że obrazi Andersa, Reichman zaaranżował pobyt Czapskiego w Moskwie, trzymając go na dystans do czasu, aż będzie mógł się grzecznie wymówić. Oczywiście dobrze wiedział, że Anders, Sikorski i Kot pozostają w kontakcie z nieprzejednanym Wyszyńskim. Pokazał jedynie Czapskiemu jego miejsce w szeregu.

> Ten przerwany telefon przekreśla nie tylko sens mojej podróży do Moskwy, ale również moje wielomiesięczne i płonne przygotowania do tej podróży. Nie zdobyłem żadnych wieści, nie wiem nadal, czy żyją i gdzie się znajdują moi koledzy. Nie mam już w Moskwie drzwi, do których mógłbym pukać z nadzieją, że mi je otworzą. Co się tyczy Reichmana, nie mam wątpliwości, że nie chce nic powiedzieć właśnie dlatego, że wie coś, czego powiedzieć nie może.
>
> Wersja nagłego wyjazdu, nocny telefon, którym mnie obudził, dają mu wszystkie plusy, a mnie wszystkie minusy. Nie mam czasu nawet przygotować odpowiedzi, kończy się więc tym, że muszę przyjąć wyrok do wiadomości i wyjechać nie tylko z pustymi rękami, ale jeszcze z poczuciem, że mi dano do zrozumienia: „nie pchaj się do sprawy, gdzie i tak ci nic nie powiemy”[104].

Misja Czapskiego dobiegła końca.

W 1991 roku rosyjski dziennikarz Władimir Abarinow wydał książkę zatytułowaną *Oprawcy z Katynia*, jedną z pierwszych, które ujawniały wyniki badań przeprowadzonych w niedawno otwartych sowieckich archiwach. W tekście zestawiającym zasadnicze dokumenty z domysłami i dziennikarskie śledztwo z wiedzą historyczną autor przytacza obszerne fragmenty relacji Czapskiego z poszukiwań oficerów. Ta opowieść ukazała się wówczas drukiem w Związku Radzieckim po raz pierwszy. W trakcie zbierania informacji do swojej książki Abarinow zdołał odszukać osiemdziesięciodwuletniego wówczas Leonida Reichmana. Poproszony o skomentowanie relacji Czapskiego z ich spotkania w lutym 1942 roku, zaprzeczył, by kiedykolwiek widział się z kimś o nazwisku Józef Czapski. Myśl o spotkaniu w jego gabinecie uznał za niedorzeczną – jego zdaniem do pomieszczeń centrali NKWD nigdy nie wszedł nikt, kto nie był obywatelem sowieckim. Niskiego rangą polskiego oficera nigdy by nie wpuszczono, nawet gdyby dzierżył w dłoni napisany na papierze z wytłoczonym godłem list od generała Andersa. Reichman nie miał nic więcej do powiedzenia, wywiad dobiegł końca. Enkawudzista pozostał lojalny wobec sowieckiego państwa, mimo że sowieckie państwo mu się nie odwdzięczyło. Reichman, generał broni, Żyd, podczas antysemickiej czystki w latach pięćdziesiątych został oskarżony przez swoich kolegów o to, że jest członkiem syjonistycznego spisku. Odsiedział w więzieniu tylko rok z o wiele dłuższego wyroku. Wypuszczono go na podstawie amnestii i udało mu się przetrwać. Zmarł niedługo po opublikowaniu książki Abarinowa.

Rozdział ósmy

Zirytowany i rozczarowany Czapski ruszył na stację, by wrócić z przenikliwie zimnej Moskwy do polskiej ambasady w równie przenikliwie zimnym Kujbyszewie. Luksusy wagonu misji brytyjskiej, którym podróżował do stolicy Rosji, były tylko mglistym wspomnieniem. Żeby utrzymać emocje na wodzy, postanowił poświęcić czas pisaniu na temat całkowicie oderwany od otaczającej go rzeczywistości. Malarstwo. Zastanawiał się, jak by to było powrócić do niego pewnego dnia. Zagruntować płótno, odkręcić tubki z farbami, wycisnąć je na paletę, sięgnąć po pędzel, cofnąć się, a potem – skoczyć. Jakby już nie mógł dłużej znieść odcięcia, wdarł się do wyimaginowanej przestrzeni pracowni. Jadąc na południe, zdecydowany zwalczyć poczucie porażki, zapisał płomienne credo, rozpoczynające się od dewizy św. Teresy z Ávila: „Na to, żeby coś osiągnąć, nie wystarczy iść, trzeba lecieć”[105]. W nieco krytycznym tonie pisał, co czeka malarza powracającego do pracy po długiej przerwie, podczas której mógł jedynie cofnąć się w twórczym rozwoju. Czapski stawia się w sytuacji, w której, jak wiedział, znajdzie się pewnego dnia, tyle że nieprędko. „Malarz musi zaczynać na nowo i to nawet nie tam, gdzie swoją pracę urwał, ale o wiele bardziej wstecz. Jeżeli malarz tej prawdzie poddać się nie zechce, [...] skazuje się na bez porównania dłuższą drogę”[106]. Swoboda ruchu naprzód, możliwość pozostawienia przeszłości za sobą, jest niemal nie do wyobrażenia, zwłoka – nie do zniesienia. Jeden z tekstów skomponowanych z notatek, zapisywanych podczas tej podróży niemal nieustannie przez dziesięć dni, nosi tytuł *O skokach i locie*.

> Pisałem o szkodliwości pośpiechu i fałszywych, niszczących skokach, niemniej nie widzę, by można dojść do czegokolwiek bez skoku. Skok jest właśnie słowem, które najbliżej wyraża to, co się przeżywa w chwili, kiedy przychodzi moment twórczości, moment wizji, zmiana błyskawiczna stosunku do pracy, którą nagle rządzić zaczyna inne całkiem prawo: z miarowej, mogącej być prawie logicznie wyrachowaną, trasy wysiłku powolnie rozgrzewanego i rozszerzanego, w obroży rachunku i różnych hamulców – artysta jest nagle wyrwany, nie dlatego, że chce, a dlatego, że nie może się oprzeć pewnej sile w nim działającej.
>
> Jeżeli ten skok nie jest musem wewnętrznym, należy się go wystrzegać.
>
> I nagle wszystkie formy wypracowane nie przeze mnie tylko, ale przez łańcuch tradycji, przestają być aksjomatami, skaczemy naprawdę w niewiadome: to, co widzimy, to, jak próbujemy realizować nasze widzenie, jest nieraz zupełnym przeciwstawieniem naszego dotychczas zdobytego doświadczenia, techniki pracy [...].
>
> To Manet powiedział, że z każdym nowym obrazem ma wrażenie, że rzuca się w przepaść. To jest właśnie ten skok, ten niebezpieczny lot, o którym pisze: do ostatniej chwili nie wiemy, czy mamy skrzydła, które nas uniosą, czy runiemy w przepaść[107].

Na twardej ławce jadącego powoli pociągu Czapski w wytartym szynelu z czułością przywołuje zawsze eleganckiego Maneta i pisze, czego doświadcza malarz „w chwili wizji". „Chwila takiego widzenia – pisze – spływa na człowieka nieoczekiwanie, jak łaska"[108]. Poskramiając wzburzony umysł, wchodził w stan modlitewny, który święta Teresa zalecała jako środek chronienia duszy przed światem zewnętrznym. W ten sposób pisanie było dla Czapskiego niczym malowanie. Gorączkowe działanie jego ducha tchnie w zapisy tego dziennika niemal mistyczne skupienie. Dzięki głębokiemu pragnieniu powrotu do życia, w którym malarstwo znowu wyznaczałoby porządek dnia, jego pisarstwo stanowi owoc wzbudzonego zachwytu.

Ogólnie mówiąc, eseje, które wyłoniły się z tych gorączkowych zapisków w pociągu, to po prostu manifest, połączenie założeń estetycznych z zawodowymi wskazówkami. Cel Czapskiego jest jasny, głos stanowczy, lecz narzędzia mogą być wyłącznie

spekulatywne, hipotetyczne. Nie może wiedzieć, co będzie malował ani jak, ani – to chyba najtrudniej było określić – kiedy. Fakt, że nie odnalazł starobielskich przyjaciół, stępił jego zapał. Czapski pragnie powrotu do świata jasnych zasad, nad którym sprawuje kontrolę, gdzie źródłem porażek, z którymi spodziewa się zmierzyć, będzie wyłącznie on sam. Wielokrotnie wspomina o niezbędnej dyscyplinie oka oraz ręki, przypisując większe znaczenie pierwszemu. Wizja malarza oszukującego się co do warunków dalszego rozwoju przenika jego krytyczne myślenie i, chociaż nie pisze o tym wprost, wyraża jego strach. „Im szybciej malarz umie się upokorzyć, ustalić znowu swoje rzeczywiste cofnięte miejsce, i z tego właśnie miejsca bez pośpiechu rozpocząć nową pracę – tym szybciej będzie w stanie się wydobyć ponad już raz osiągnięte przedtem rezultaty”[109].

W minionych latach w jego życiu brakowało czegoś istotnego. Brak ten miał go prześladować także w latach następnych. Oświadczył: „Ja dopiero zaczynam być, jak maluję”[110].

Po powrocie do Kujbyszewa ofiarował ambasadorowi Kotowi wybór francuskich książek, które kupił w Moskwie. Słuchając opowieści Czapskiego o bezowocnych spotkaniach z sowieckimi władzami, ambasador mógł go jedynie pocieszać. Pod nieobecność Czapskiego polska armia rozpoczęła przemieszczanie się z Tatiszczewa i Tockoje do nowej bazy operacyjnej w uzbeckim Jangi-Jul, dwa tysiące trzysta kilometrów na południowy wschód.

Ukończywszy na początku marca sprawozdanie ze swej misji, Czapski wyruszył w drogę, żeby dołączyć do reszty żołnierzy. Mróz i śnieg stopniowo ustępowały miejsca błotu i deszczom. Nowa kwatera główna w Jangi-Jul mieściła się w dużym budynku otoczonym rozległym sadem. Zakwaterowany niedaleko Czapski zadomowił się i szybko wrócił do pracy, nadzorując niewielki kobiecy zespół, który stworzono, żeby zająć się rosnącą ilością materiałów o zaginionych oficerach; wiele z tych kobiet było żonami

ludzi, od których od ponad półtora roku nie miały żadnych wieści. Do biura nadal trafiały listy od rodzin poszukujących swoich bliskich; wszystkie zapytania i raporty były rejestrowane i sprawdzane. Liczba nierozwiązanych spraw rosła.

Wśród tłumów ludzi otaczających bazę znalazł się młody mężczyzna, widmowa postać, która pewnego dnia zjawiła się u drzwi Czapskiego. Jan Holcman, przyjaciel rodziny Młynarskich, był wirtuozem, utalentowanym pianistą. Z bardzo jasnymi wielkimi oczami i piegowatą cerą wyglądał bardzo mizernie.

> Nie wiedział nic, co się dzieje z jego najbliższymi, których w getcie warszawskim zamknięto, wiedział, że Filharmonia spalona – nic więcej. Żył tylko muzyką. Nie skarżył się na Sowiety, zaznaczał, że uczył się u świetnych profesorów, że im wiele zawdzięcza. Ale ginął z głodu, marzył o dalszym kształceniu, o Paryżu, Ameryce, marzył o Palestynie, gdzie miał dalekich krewnych i wielu znajomych. Ale jakże go wywieźć, jakże mu pomóc? Kto jak kto, ale Janek Holcman nie nadawał się do wojska. [...] Za zgodą dowództwa ubraliśmy go natychmiast w angielski *battledress* i ciężkie angielskie buty. Został zaraz przydzielony do naszej orkiestry wojskowej, niby to na przepisywanie nut. Przesiadywał w naszej propagandzie i grał na starym klekocie każdemu z nas, który chciał słuchać, Bacha i Chopina, Beethovena i Schumanna, Szymanowskiego i Skriabina. Byliśmy głodni muzyki. Tak długo słuchaliśmy tylko radia obozowego. Zachwyciła nas wysoka klasa gry Holcmana.
>
> Wykorzystaliśmy Janka bardzo szybko. Ustawiliśmy fortepian, starą ruinę, na ogrodowej scence, wśród jabłonek, pod lichym, przeciekającym daszkiem w formie wielkiej muszli. [...]
>
> Wyciągnęliśmy z domu wszystkie stołki i krzesła, które sztab posiadał. Zebrało się jednak tyle ludzi, żołnierzy i oficerów, że wielu bardzo musiało stać.
>
> Koncert zaczął się wieczorem. Holcman grał tylko Chopina: etiudy, preludia, mazurki i nokturny, *Scherzo h-mol*, *Poloneza As-dur* i ballady. Grał świetnie i hojnie. Ten wątły chłopak miał decyzję i jasność, siłę i ten poryw nerwowy i namiętny, a przecież precyzyjny, rytmiczny i pewny, który, zawsze mi się zdawało, najbardziej kwalifikuje na wykonawcę Chopina. Czystość pedalizacji, czystość uderzenia, silnego czy najcichszego frazowania i narastania crescenda wyczuwało się, pomimo że fortepian był nienastrojony, że niektóre klawisze dawały tony głuche lub drżące.
>
> Wszyscy słuchacze siedzieli jak zamarli, urzeczeni tą muzyką, wielu miało łzy w oczach. [...]

> Być może pierwszy raz byliśmy wdzięczni za coś Sowietom, wdzięczni za to, że mogliśmy słuchać bezkarnie policyjnie w Warszawie zakazanej muzyki Chopina[111].

Z tego koncertu Czapski zachował przez resztę życia wspomnienie czegoś niewysłowionego. Zdjęcie Jana Holcmana zawsze wisiało wśród fotografii krewnych i przyjaciół na ścianie jego pracowni.

Polska armia pozostawała w fazie ciągłego formowania i przeformowywania. W lutym 1942 roku jej szeregi powiększyły się do liczby siedemdziesięciu pięciu tysięcy żołnierzy. Sowieckie władze wojskowe zażądały wyselekcjonowania jednej dywizji i wysłania jej na front. Na mocy rozkazów Sikorskiego Anders odmawiał puszczania poszczególnych dywizji do walki, dopóki żołnierze nie są do niej gotowi. Stalin w przypływie złości wycofał daną Sikorskiemu dwa miesiące wcześniej zgodę na tworzenie armii liczącej sześć dywizji. Drastycznie zmniejszył zaaprobowaną liczbę żołnierzy z dziewięćdziesięciu sześciu do dwudziestu sześciu tysięcy i zagwarantowanych przydziałów żywności. Wezwany przez Stalina, Anders przyleciał 18 marca do Moskwy, gdzie usłyszał, że musi zmniejszyć stan armii z sześciu dywizji do trzech (obiecane dostawy pilnie potrzebnej pszenicy z Ameryki nie dotarły w następstwie ataku na Pearl Harbour, z tego powodu Sowietom brakowało zboża). Stalin poinformował Andersa, że żołnierze uznani za zbędnych mają być odesłani do obozów do pracy w kopalniach, przy budowie dróg i wyrębie lasów. Anders rozumiał, że jeżeli zaakceptuje te warunki, wyśle swoich ludzi na pewną śmierć z głodu lub wycieńczenia. Ponownie nie ustąpił. Zważywszy, że Sowieci nie byli w stanie dłużej ich żywić, zdołał wymóc na Stalinie zgodę na ewakuację reszty żołnierzy i cywilów pozostających na utrzymaniu wojska do Iranu, gdzie Brytyjczycy i Amerykanie mogli ich wykarmić.

Gdy Anders usiłował ochronić swoich żołnierzy, Stalin drastycznie ograniczał pomoc, którą niedawno zatwierdził dla deportowanych Polaków, raz jeszcze pokazując, jak kapryśna jest jego szczodrość i jak wielki despotyzm. Od czasu zawarcia układu Sikorski-Majski z Indii, Chin, Australii, Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych napływało do Rosji zaopatrzenie przeznaczone dla potrzebujących go Polaków. Pojawienie się ton żywności w puszkach, gór ubrań i tysięcy par gumowych butów, ofiarowanych przez kapitalistyczny świat, wywołało wielkie poruszenie wśród stalinowskich urzędników. Taka rozrzutna hojność stała w rażącej sprzeczności z informacjami o nędznym poziomie życia demokratycznych społeczeństw, niestrudzenie rozpowszechnianymi w kraju przez sowiecką propagandę. Te szczodre dary, jakich w państwie sowieckim nigdy nie widziano, rzeczy, jakich nigdy nie można byłoby zapewnić własnym obywatelom, nagle zniknęły. Ludzi nadzorujących przekazywanie pomocy socjalnej oskarżono o szpiegostwo i uwięziono. Polskie sierocińce i szkoły, niedawno otwarte i wyposażone w sprzęty z Zachodu, zostały z dnia na dzień zamknięte. Wyrzuceni podopieczni nie mieli dokąd pójść.

Mimo reaktywowania ambasady polskiej i mianowania polskiego ambasadora Stalin z uporem odmawiał uznania niepodległego państwa polskiego. Nie chcąc zaakceptować wspólnego dowództwa, z całkowitym lekceważeniem generała Sikorskiego, generała Andersa i oddziałów, którymi dowodzili, postanowił utworzyć własną polską armię, która miała stanowić część Armii Czerwonej i podlegać wyłącznie jego rozkazom. Sam wyznaczył podpułkownika Zygmunta Berlinga, by nadzorował tworzenie nowego polskiego wojska, Dywizji Kościuszkowskiej.

Niespełna rok po podpisaniu układu Sikorski-Majski jego warunki właśnie zrywano. Polakom przetrzymywanym w Związku Sowieckim znowu zabroniono podróżować, byli szykanowani i pozostawieni własnemu losowi w obozach i więzieniach. Ludzi zmierzających do

armii Andersa zatrzymywano w drodze na południe. Generał wspominał:

> Mrozy dochodziły do 52˚C, przy srogich śnieżycach i wichrach. Ludzie nieraz zamarzali w namiotach [...].
>
> Władze sowieckie coraz bardziej utrudniały przyjazd ciągnących z północy do wojska. Całe transporty wyrzucano na stepach bez żadnego zaopatrzenia. Trzeba sobie zdać sprawę, że w Rosji nie było możliwości kupowania żywności i jeżeli ktoś nie otrzymywał przyznanej mu racji, po prostu marł z głodu. Czasami tylko można było wymienić na żywność części ubrania lub bielizny, ale po dwu latach niewoli prawie nikt nie posiadał już nic do wymiany.
>
> W tym okresie zaznaczyło się coraz silniejsze przenikanie władz sowieckich do naszego życia wewnętrznego. Wielu ludzi wychodzących z obozu nie wracało i ginęło bez śladu, tak jak to się w ogóle dzieje w Rosji Sowieckiej. Zdarzało się, że NKWD porywało ludzi nawet z naszych obozów.
>
> [...] Nauczeni starym doświadczeniem, po przyjeździe zbadaliśmy dokładnie budynek [przeznaczony na siedzibę sztabu]: inżynierowie znaleźli cały system podsłuchowy, świeżo założony we wszystkich prawie pokojach. Druty prowadziły na strych i dalej w pole do budynku poczty sowieckiej[112].

Warunki w bazach Armii Polskiej się pogarszały. Nie można było dłużej ignorować faktu, że Stalin nie zamierza uzbroić polskich dywizji. Anders nie miał czołgów, oddziały jego armii nadal szkoliły się z kijami od szczotek w rękach zamiast karabinów, połowa żołnierzy chorowała na szkorbut, tyfus i czerwonkę. Wobec tego, że wokół formowanych dywizji gromadziła się niewiarygodna wprost liczba polskich cywilów – osłabionych, chorych i głodnych – Anders zaczął dostrzegać groźbę katastrofy. Ci, którzy nadal przybywali, na tyle silni, by wytrwać na przekór wszystkiemu, stanowili najbardziej sprawną część tych wszystkich, którzy uciekli z więzień i obozów pracy. Przywozili ze sobą wieści o wielu tysiącach mniej sprawnych, pozostawionych w tyle.

Pięć dni po spotkaniu ze Stalinem Anders wydał rozkaz pierwszej ewakuacji żołnierzy z sowieckiego imperium przez południową część Morza Kaspijskiego do Iranu. Żeby przewieźć żołnierzy

z Turkmenistanu, zarekwirowano wszelkiego typu nadające się do żeglugi statki. Anders postanowił zostawić silniejszych, wierząc, że mają więcej szans na przetrwanie. Większość dochodzących do siebie żołnierzy wysłanych do Iranu podróżowała w stanie osłabienia, przeważnie dodatkowo wyczerpana dyzenterią. Dwudziestego czwartego marca 1942 roku pierwsza grupa, przewieziona pociągiem wahadłowym z Jangi-Jul na wybrzeże Morza Kaspijskiego, wypłynęła z portu w Krasnowodzku (Turkmenbaszy) do miasta portowego Pahlawi (Bandar-e Anzali).

Po przybyciu pierwszego statku Anders napotkał trudności z niespodziewanej strony. Brytyjskie władze w Iranie zirytowała obecność cywilnych pasażerów. Stanowczo domagano się, by na statki wyznaczone do ewakuacji personelu wojskowego nie wpuszczano rodzin. Główną troskę Brytyjczyków stanowił brak zapasów żywności w Iranie. Dezaprobatę wyraził również ambasador Kot. Anders, zdecydowany pomóc każdemu Polakowi opuszczającemu Rosję, nie był w stanie przekonać aliantów ani swoich kolegów, że warunki w Uzbekistanie są tragiczne. Sam był świadomy sytuacji: „Albo ratuję ludność cywilną, albo pozostawiam ją swemu losowi. Jeżeliby nawet w Iranie miała wymrzeć część ludzi, tutaj na pewno wymrą wszyscy”[113]. Podjął decyzję i wziął za nią całkowitą odpowiedzialność. Do transportów dołączać miano jak największą liczbę cywilów. Ostatnia grupa ewakuowanych drogą morską przybyła do Iranu 5 kwietnia 1942 roku. Z kajdan Rosji Sowieckiej uwolnionych zostało ponad trzydzieści trzy tysiące polskich żołnierzy i dwanaście tysięcy cywilów. Liczba polskich cmentarzy w irańskich miastach portowych świadczy o stanie ewakuowanych; groby zapełniły się ciałami wojskowych i cywilów nie poległych w walce, lecz zmożonych wyczerpaniem, niedożywieniem, głodem i chorobą.

W okresie wielkiej operacji przerzucania żołnierzy do Iranu Anders wezwał Czapskiego do sztabu w Jangi-Jul. Na początku

kwietnia 1942 roku mianował go szefem Wydziału Propagandy i Informacji przy Sztabie Armii Polskiej. Czapski, awansowany do stopnia majora, miał nadzorować wydawanie codziennych biuletynów informacyjnych kwatery głównej (jednego dla sztabu generalnego, drugiego dla żołnierzy), zawierających wiadomości przychodzące do baz Armii Polskiej, i z nich wychodzące, oraz redagowanie tygodnika „Orzeł Biały". Jako głównemu oficerowi oświatowemu Armii Polskiej podlegały mu wszystkie działania edukacyjne, muzyczne i plastyczne wraz z delikatną kwestią podejścia do „wyznań niekatolickich" (tego eufemizmu używano w odniesieniu do wszystkiego, co dotyczyło Polaków żydowskiego pochodzenia). Doceniając umiejętności i poświęcenie Czapskiego, Anders najprawdopodobniej uznał, że po zakończonej niepowodzeniem misji poszukiwania zaginionych oficerów jego podwładny musi na czymś skupić uwagę. Ta nominacja oznaczała początek wymagającej pracy, do której Czapski miał odpowiednio wysokie kwalifikacje. Był to szczególny moment:

> Dopiero w Jangi-Jul przyznałem się do porażki. Pogodziłem się z faktem, że przestałem wierzyć w powrót naszych towarzyszy [...]. Cały nasz trud poszedł na marne. [...] Od 1939 roku widzę tylko śmierć, łagry, pohańbienie człowieka[114].

To wyznanie mobilizuje go do działania. W dzienniku zanotował:

> Przeglądam moje dzienniki z niewoli. Chcę je odesłać do Ambasady – będą bezpieczniejsze. Przecie nie wracam do nich, nie zaglądam, a odsyłam z prawdziwą przykrością, jakbym coś potrzebnego do życia od siebie odrywał[115].

Pora pójść dalej.

Przez następne dwa lata Czapski był w codziennym kontakcie z naczelnym dowódcą Armii Polskiej oraz z każdym z kolejnych szefów sztabu, co stanowiło znaczne wyróżnienie. Często o wpół do

siódmej rano jadał śniadanie z generałem Andersem. Bliskie kontakty pogłębiły wielki podziw Czapskiego dla dowódcy, który jako człowiek „niesłychanej odwagi, elegancki, nadzwyczaj uprzejmy”[116] był dla niego wzorem żołnierza. Ich stosunki były skomplikowane, zabarwione po części tym, że w 1917 roku Anders podkochiwał się w jednej ze starszych sióstr Czapskiego. Anders nie mógł starać się o jej rękę, bo nie pochodził z rodziny dorównującej jej pozycją społeczną. Chociaż uprzywilejowane życie polskiej arystokracji gwałtownie dobiegło kresu, Anders miał świadomość, że choć w wojsku jest przełożonym Czapskiego, w sensie towarzyskim ma niższą rangę. Podobnie jak Proust, Czapski potrafił przenikliwie obserwować zawiłości różnic klasowych i ich wpływ na stosunki społeczne, sam jednak był na to zupełnie obojętny. W wojsku wielu żołnierzy chyliło głowę przed jego hrabiowskim tytułem, ale on sam nigdy nie myślał o sobie w tych kategoriach.

Jako szef propagandy jedno z pierwszych zadań otrzymał od ambasadora Kota, który polecił mu skontaktować się z Aleksiejem Tołstojem, należącym do grona najbardziej znanych rosyjskich pisarzy. Jangi-Jul leży w pobliżu Taszkientu, gdzie Tołstoj mieszkał wówczas wśród wielu innych luminarzy kultury, którzy ratowali się ucieczką z oblężonego Leningradu. Ten autor powieści historycznych, luźno spokrewniony z twórcą *Wojny i pokoju*, był szczególnym faworytem Stalina i częstym gościem na Kremlu. Tołstoj, milczący stronnik reżimu, był również jednym z zamożniejszych ludzi w ZSRR. Opanował skomplikowane niuanse egzystencji w komunistycznym państwie, nazywano go prześmiewczo Czerwonym Hrabią. Czapski niezbyt cenił pisarstwo Tołstoja, rozumiał jednak znaczenie podtrzymywania takiej znajomości. Napisał bezpośrednio do pisarza, który odpowiedział natychmiast, prosząc Czapskiego, by złożył mu wizytę.

Ich pierwsze spotkanie okazało się serdeczne i niewymuszone. Tołstoj zgodził się odwiedzić bazę Polskiej Armii, spytawszy

uprzednio, czy może zabrać ze sobą żonę. W umówionym dniu Czapski przyjechał po Tołstojów limuzyną, którą Anders otrzymał w prezencie od Stalina. Para zwiedziła obóz, chętnie wdając się w rozmowy z oficerami. Dzień zakończył się wystawną kolacją ze sporą ilością alkoholu. Czapski zaczął recytować polską poezję, tłumacząc ją bez przygotowania na rosyjski. Tołstoj był zachwycony i bardzo poruszony dźwięcznością wierszy. Pod koniec wieczoru poprosił Czapskiego o ponowne spotkanie i następną rozmowę o poezji i przekładzie. Rozpoczęta w kwietniu seria spotkań miała swój dalszy ciąg w maju i czerwcu 1942 roku.

Podczas kolejnej kolacji w domu Tołstoja powstał plan wydania rosyjskich przekładów polskich wierszy wojennych. Przy okazji tego niezwykłego przyjęcia z udziałem kilku wybitnych literatów Czapski został przedstawiony Annie Achmatowej. Znał wiersze, które publikowała przed rewolucją październikową, wiedział również o tym, że pod sowieckimi rządami los ją ciężko doświadczył. W młodości Achmatowa była sławną *femme fatale*, ale kobieta, którą poznał Czapski i na której gruntowna znajomość stalinowskich okrucieństw odcisnęła trwałe piętno, straciła już dawną pewność siebie. Gdy podczas rewolucji 1917 roku wielu innych artystów szukało schronienia za granicą, ona została, postanowiła nie opuszczać ukochanego Petersburga. Achmatowa i jej poezja były zarówno podziwiane, jak i piętnowane. Jej powszechnie chwalone wiersze z czasów carskiej Rosji bolszewiccy krytycy uważali za burżuazyjne i dekadenckie. Po rewolucji jej twórczość była zakazana, wiersze nie mogły być publikowane. W 1921 roku mąż Achmatowej, poeta Nikołaj Gumilow, został stracony przez Czeka. Ich syna Lwa aresztowano, potem wypuszczono, znowu aresztowano i w końcu skazano. W więzieniach i obozach pracy przymusowej spędził czternaście lat. Kampanie oszczerstw, których ofiarą padła, zradykalizowały przekonania Achmatowej, wyolbrzymiając i czasami deformując jej

wybory estetyczne. Okiełznała twórczy temperament i swój tragiczny los przekuła w heroiczne przedstawienie cierpienia.

W 1940 roku, podczas krótkiej odwilży ideologicznej, pozwolono jej wydać tomik wierszy zatytułowany *Z sześciu ksiąg*, który zawierał prócz dawniejszych dziesiątki nowych wierszy. Kilka miesięcy po jego opublikowaniu władze wycofały książkę z obiegu. W 1941 roku, po pierwszych kilku miesiącach oblężenia Leningradu, Achmatową ewakuowano najpierw do Moskwy, a potem do Taszkientu. Teraz nad jej bezpieczeństwem czuwał Związek Pisarzy ZSRR, to samo grono, które potępiło jej poezję. Otrzymawszy ciasny pokoik pod blaszanym dachem w Domu Pisarza, była wdzięczna, że nie grożą jej niemieckie bomby i śmierć głodowa. Świetnie zdawała sobie sprawę ze swojego uprzywilejowania i z jego niepewnego statusu.

Czapski był dość zaskoczony widokiem niepokornej artystki, wdowy po zamordowanym poecie i matki więźnia, w prywatnym domu jednego z prominentów Związku Sowieckiego.

> Achmatowa siedziała tego wieczoru pod lampą, miała na sobie skromną suknię, coś między workiem a jasnym habitem, z bardzo lichego materiału, z lekka siwiejące włosy były gładko zaczesane i przewiązane kolorową chustką. Musiała być kiedyś bardzo piękna, o regularnych rysach, klasycznym owalu twarzy, dużych szarych oczach. Piła wino, mówiła niewiele, tonem trochę dziwnym, jakby półżartobliwym, nawet o najsmutniejszych rzeczach[117].

Tołstoj poprosił, by Czapski uraczył ich następną porcją polskiej poezji, zapewniwszy najpierw rosyjskie tłumaczenie. Kiedy deklamował wiersze Stanisława Balińskiego i Antoniego Słonimskiego, widział łzy w oczach milczącej Achmatowej. „Tego wieczoru tknęło mnie, [...] jaki głód, głód poezji autentycznej tam panuje”[118].

> Nastrój, temperatura reakcji Rosjan przewyższyły najśmielsze moje oczekiwania. Widzę jeszcze łzy w wielkich oczach milczącej Achmatowej [...]. Wiele już razy w życiu próbowałem zarazić poezją polską cudzoziemców, zwłaszcza Francuzów, z minimalnym rezultatem; nigdy nie odczułem takiej chłonności słuchaczy, nie potrafiłem wywołać tak żywej, autentycznej wibracji jak wśród tej niedobitej garstki rosyjskich inteligentów. [...] Jakże możliwy jest głęboki, bezinteresowny kontakt polsko-rosyjski, zdawało mi się wówczas, jaka jest łatwość przenikania wzajemnych kultur, zarażenia wierszem, dźwiękiem wiersza, przekazania najdrobniejszego drgnienia w drugim języku[119].

Zakończywszy swoją recytację, delikatnie zachęcał Achmatową, żeby podzieliła się swoimi wierszami. „Dziwnym, śpiewnym tonem" zadeklamowała kilka długich strof z *Poematu bez bohatera*, obszernego utworu o Petersburgu/Piotrogrodzie/Leningradzie, nad którym wówczas pracowała i który miał powstawać przez ponad dwadzieścia lat.

> Poemat Achmatowej zaczynał się od wspomnień młodości: trudne metafory, *commedia dell'arte*, pawie, fiołki, kochankowie, klon z żółtymi liśćmi w oknie dawnego Szeremietiewskiego Pałacu, a kończył Leningradem głodnym i chłodnym pod bombami, Leningradem oblężonym. Zachowałem w pamięci strofy o głodnym chłopczyku, który w czasie bombardowania, wczesną wiosną czy późną jesienią, przyniósł jej *trawinki* wyrosłe między kamieniami bruku[120].

Tołstoj wyjaśnił szeptem Czapskiemu, że Stalin, który osobiście zapewnia jej bezpieczeństwo, podziwiał kilka wczesnych wierszy Achmatowej. Na razie nie tylko tolerowano jej obecność, ale i traktowano w sposób uprzywilejowany, pozwalając obracać się w elitarnym środowisku. W osobie Achmatowej, odznaczającej się elegancją i obdarzonej bystrym umysłem, Czapski znalazł świadectwo niemal schizofrenicznej atmosfery narzuconej zamkniętej społeczności rosyjskich artystów.

Achmatowa wykorzystała lata wojennej ochrony i napisała wiele wierszy o swoim zesłaniu do Azji Środkowej. Nie potępiając reżimu, który ją potępił, dawała świadectwo niedoli, jaką sprowadził na

swój lud – przemieniła własny ból w poezję. Opowiedziała Czapskiemu o upokorzeniach, jakie znosiła, rozpaczliwie poszukując informacji o losach swojego syna. „Całowałam buty wszystkim znanym bolszewikom, żeby mi powiedzieli, czy on żyje, czy jest martwy – niczego się nie dowiedziałam”[121]. Josif Brodski, który jako młody poeta zaprzyjaźnił się z Achmatową, pisał:

> Zdradzona, udręczona zazdrością albo poczuciem winy, zraniona bohaterka tych wierszy mówi głosem, w którym częściej słychać żal do samej siebie niż gniew, przebacza wymowniej, niż oskarża, raczej się modli, niż krzyczy. [...] Nie odrzucała rewolucji: poza buntownika jej nie odpowiadała. Używając dzisiejszego wyrażenia, zinternalizowała ją. [...] Ona po prostu rozpoznawała smutek[122].

Achmatowa kochała swój kraj, rodzinę, krąg przyjaciół i język. Przez dziesiątki lat tworzyła wiersze, nie przelewając słów na papier („Papier był niebezpieczny” – pisał Brodski). Układając wiersze w głowie, deklamowała wybrane strofy przyjaciołom, licząc, że każdy zapamięta kilka wersów. Części jednego wiersza były przechowywane w pamięci wielu osób, chronione do czasu przyszłej transkrypcji. Czapski, sam pozbawiony możliwości malowania, utożsamiał się z walką Achmatowej o nadanie swojej twórczości konkretnej formy w złączeniu pamięci i sztuki. Poetka rozpoznała w Czapskim bratnią duszę i z uwagą wysłuchała recytowanych przez niego polskich wierszy. Był pierwszym nie-Rosjaninem, jakiego widziała od wielu lat. Dostrzegła w charakterze malarza słowiańskiego arystokratę. Brodski, gdy po raz pierwszy ujrzał fotografię Czapskiego, powiedział: „Teraz rozumiem, czemu Anna Andriejewna zakochała się w nim; on miał białogwardyjską urodę”[123].

Ostrożnie się do siebie zbliżali, dzieląc się wierszami, upajając się swoim towarzystwem, pod bacznym okiem agentów NKWD. Achmatowa mówiła o latach spędzonych w Paryżu, o swojej przyjaźni z Amadeo Modiglianim, którego rysunki i listy do niej

spłonęły w pożarze podczas oblężenia Leningradu. Czapski poddał się jej tajemniczemu wdziękowi.

> Pragnąłem bardzo poznać poetkę bliżej, widzieć nie w towarzystwie, wniknąć głębiej w jej świat, ale nie śmiałem. Już raz niewinne odwiedziny pewnej kobiety, dokonane przeze mnie bez asysty Sokołowskiego, dały skutki bardzo tragiczne. Zachowałem wspomnienia o Achmatowej jak o kimś „osobnym", z którym kontakt jest trudny dzięki pewnej sztuczności, a może tylko bardziej „własnemu" zachowaniu tej kobiety. Miałem wrażenie, że obcuję z człowiekiem poranionym i maskującym swoje rany, broniącym się właśnie tą pewną sztucznością. [...]
>
> Wieczór u Tołstoja przeciągnął się do trzeciej czy czwartej w nocy. Żegnaliśmy się jeszcze długo przed domem pisarza, pod koronami rozrosłych drzew. [...]
>
> Żegnaliśmy się, obiecując sobie jeszcze wielokrotne spotkania. Nad ranem dobrnąłem do mieszkania na peryferiach miasta, gdzie dzięki usłużnemu faktorowi z Polski znalazłem nocleg[124].

Przez resztę nocy niemal nie zmrużył oka, zbyt ożywiony, pobudzony, podniecony. Nie chcąc mącić nastroju, uknuł plan pozwalający go podtrzymać. Następnego wieczoru miał być gospodarzem kolejnego spotkania, czyniąc dobry użytek z niewielkiej zdobyczy w postaci konserw mięsnych, herbaty, a nawet cukru. Wystarawszy się u Andersa o pozwolenie zajęcia pokoju zarezerwowanego dla dowódcy armii w głównym taszkienckim hotelu, rozesłał zaproszenia na następny wieczór poetycki w gronie osób spotkanych poprzedniego dnia u Tołstoja. Wiele z nich obiecało przyprowadzić zaprzyjaźnionych literatów. Lista gości i lektur nabrały kształtu w jego głowie.

> W ostatniej jednak chwili projekt nie doszedł do skutku. Achmatowa zawiadomiła, że jest chora, Jachontow, jeden z najbardziej znanych deklamatorów sowieckich (mieszkał w tym samym hotelu), musiał gdzieś nagle wyjechać. Takie same odmowy otrzymałem od innych zaproszonych gości, którzy jeszcze ostatniej nocy sami się serdecznie do mnie zapraszali. Podejrzewałem: choroby „dyplomatyczne", zakaz[125].

Zmuszony do rezygnacji przez sowiecki protokół, który zakazywał takich niezależnych inicjatyw, Czapski dostrzegł, jak szaleńczy był jego wymysł. Jednak w ostatniej chwili niespodziewany obrót zdarzeń przyniósł mu pociechę i nadzieję.

> Nadszedł wieczór, byłem sam w pokoju, nagle weszła młoda kobieta. Przedstawiła mi się jako przyjaciółka Tołstoja, była również zawiadomiona o tym, że będę czytał wiersze, zaś instrukcja odwołująca zebranie poza moimi plecami nie doszła widocznie do niej. Wysoka, zgrabna, z jasnymi i lekkimi jak puch blond włosami, o rasowych delikatnych rysach, uderzała absolutną naturalnością zachowania. Widząc, że przyszła sama, chciała zaraz odejść, zatrzymałem ją jednak[126].

Chociaż Czapski nie potwierdza tego w swojej relacji (wspomniawszy wcześniej o „bardzo tragicznych skutkach" nieusankcjonowanych spotkań), kobieta, która przyszła się z nim zobaczyć, była tak naprawdę przyjaciółką Achmatowej, przybyłą w roli posłańca, żeby przekazać mu przeprosiny poetki. Pisząc o tej drugiej kobiecie w swoich wspomnieniach *Na nieludzkiej ziemi*, wyznał: „raz jeszcze przeżyłem wówczas ten rzadki, tak bardzo rosyjski błyskawiczny kontakt z człowiekiem, którego nigdy nie widziałem i już nigdy pewnie nie zobaczę"[127]. Wyraźnie ma na myśli nie posłańca, ale samą Achmatową. „Żegnaliśmy się – przyznał – obiecując sobie jeszcze wielokrotne spotkania"[128]. Najprawdopodobniej do nich doszło, ale oboje byli na tyle ostrożni, by powstrzymać się od jakiejkolwiek wzmianki, która mogłaby narazić ich na szwank, i milczeli przez wiele lat. Zastępując jedną kobietę drugą, pisze dalej:

> Czytałem wiersze tylko dla niej, tłumacząc po rosyjsku, potem po polsku, i znowu doznałem tego samego wnikliwego, cudownego odczucia. Nie mówiła ani słowa, tylko jeszcze i jeszcze prosiła o precyzję, o dźwięk słowa, o dokładne oddanie znaczenia po rosyjsku. I potem nagle powiedziała:

– Więc wy już znaleźliście wyraz tego, coście przeżyli... a my... jeszcze nic... – i zamilkła. Miała oczy spuszczone, kąciki ust jej drgały. [...]

Mówiliśmy ze sobą długo i tak jakbyśmy się znali zawsze. Rozstaliśmy się w ciemną noc na wąskim zakurzonym balkonie hotelu[129].

„Na drugi dzień – wspominał Czapski – wróciłem do sztabu”[130].

W Azji Środkowej nastała pora intensywnych upałów. Achmatowa zachorowała w Taszkiencie najpierw na dur brzuszny, potem na szkarlatynę. Wyzdrowiała dopiero po wielu miesiącach. W lipcu w Jangi-Julu zdiagnozowano u Czapskiego tyfus i malarię. Jego ciałem wstrząsały gwałtowne dreszcze. W końcu wysłano go do przepełnionej izby chorych w kwaterze głównej. Przez całe lato 1942 roku niedożywienie nadal dawało się we znaki, doskwierając tysiącom żołnierzy oraz cywilów i narażając ich jeszcze bardziej na infekcje. Ponad trzy czwarte polskich żołnierzy, których Anders postanowił nie ewakuować do Iranu z uwagi na ich względnie dobrą kondycję, zostało dotkniętych co najmniej jedną chorobą zakaźną. Epidemie szalały, uśmiercając tysiące Polaków, którzy zdołali dotrzeć do Uzbekistanu, oraz wiele tysięcy następnych, żołnierzy i cywilów, którzy zmarli w drodze pod opiekuńcze skrzydła armii. Leki i sprzęt medyczny były niedostępne, a zważywszy na liczbę chorych, prowizoryczne szpitale nie mogły zapewnić zdecydowanej większości pacjentów nawet minimalnej opieki. Sowiecki cenzor zakazał kierowanemu przez Czapskiego zespołowi „Orła Białego” informowania o skali zachorowań i zamieszczania jakichkolwiek zdjęć chorych, umierających i zmarłych.

Sikorski poprosił Churchilla, by poparł jego prośbę do Stalina o zgodę na kolejną ewakuację, obejmującą większą liczbę cywilów, przeważnie dzieci. Ósmego lipca oficer NKWD wręczył Andersowi telegram informujący go, że rząd ZSRR „nie zamierza stawiać żadnych przeszkód” drugiej planowanej ewakuacji. Między 10 a 31 sierpnia kolejne czterdzieści cztery tysiące żołnierzy przepłynęło

Morze Kaspijskie w dotkliwym upale. Towarzyszyło im dwadzieścia sześć tysięcy cywilów. Kilka tysięcy dzieci podróżowało lądem. W sumie w 1942 roku, pod czujnym okiem generała Andersa, opuściło Związek Sowiecki ponad sto tysięcy Polaków. „Zostawiliśmy w Rosji setki tysięcy i ciężko nam było na sercu – pisał Anders. – Ci, którzy przeżyli, przeżyli cudem”[131]. W historii Związku Sowieckiego tak wielki exodus za zgodą władz państwowych nie miał precedensu. Nigdy się też nie powtórzył.

Podpułkownik Berling, pełniący podczas ewakuacji polskich żołnierzy funkcję oficera łącznikowego w kontaktach z Armią Czerwoną, postanowił zostać w Związku Sowieckim. Anders potraktował dezercję Berlinga jako akt zdrady i kazał wnieść jego sprawę pod sąd wojenny *in absentia*. Orzeczono karę śmierci.

Czapski był nadal słaby, ale najgorsze miał za sobą. Pod koniec sierpnia wypisano go ze szpitala. Wszyscy jego koledzy byli już w drodze. Zdołał się zabrać pociągiem z Jangi-Jul do Aszchabadu, stolicy Turkmenistanu, położonej kilka kilometrów od sowieckiej granicy. Wysiadłszy z pociągu, zachwycił się widokiem łańcucha gór wznoszących się nad równiną, nagich i różowych w iskrzącym się świetle słońca. Po drugiej stronie ich pasma znajdował się Iran – i wolność. Ponieważ nie był wyznaczony do grupy transportowanej statkiem przez Morze Kaspijskie, przydzielono mu miejsce w jednej z trzech ciężarówek marki Dodge, wypełnionych polskimi dziećmi przewożonymi przez granicę do Meszhedu. Jego nastrój wyraźnie się poprawił, widać to na kartach dziennika poświęconych tej długiej, męczącej podróży. Patrząc zmartwychwstałym okiem malarza, opisuje rozpościerający się przed nim górski pustynny krajobraz jak bezkresne plamy intensywnych kolorów. Wspiąwszy się na wysokość dwóch tysięcy metrów, konwój czekał na granicy na swoją kolej. Celnicy pojedynczo sprawdzali wyjeżdżających. Książki i papiery Czapskiego zostały gruntownie przeszukane. Wreszcie przybito stempel. Czapski mógł jechać. Minął bramę

i znalazł się po drugiej stronie zasieków, które oddzielały Związek Sowiecki od reszty świata.

Podobnie jak wcześniej Anders, Czapski odczuł tę chwilę jako cudowny dar losu. Jego umysł wypełniały obrazy – niekończące się, pożłobione koleinami błotniste drogi, gdy trzy lata wcześniej po raz pierwszy przekraczał granicę Rosji; niespokojne oczekiwanie, kiedy wszyscy jego koledzy opuszczali Starobielsk przed nim; żołnierze stojący rzędem w lodowatych strugach deszczu przed odjazdem z Griazowca. I oto wreszcie był poza zasięgiem NKWD i sług Stalina.

Wydostał się.

Rozdział dziewiąty

Ciężarówki z podróżnymi dotarły do Meszhedu. Tam Czapski rozstał się z małoletnimi towarzyszami podróży, których wzięli pod opiekę pracownicy Polskiego Czerwonego Krzyża. Pod ich egidą oraz wicekonsula polskiej ambasady w Bombaju przetransportowano dużą część wycieńczonych dzieci samolotami w bezpieczne miejsce w Indiach, gdzie miały rozpocząć nowe życie. Pięć tysięcy sierot przewieziono, osiedlono i wsparto finansowo dzięki szczodrości Digvijaysinhji Ranjitsinhji, maharadży Nawanagaru, znajomego generała Sikorskiego oraz niedawno zmarłego Ignacego Jana Paderewskiego. Gdy wychudzone dzieci przybyły do Nawanagaru, maharadża starał się je pocieszyć, żeby nie uważały się więcej za sieroty, bo odtąd to on będzie ich *bapu*, ojcem. Te, które były zbyt chore, by móc znieść trudy dalszej podróży, umieszczono w lazarecie, gdzie z czasem stawały na nogi.

W pierwszych zapisanych po wyjeździe ze Związku Sowieckiego spostrzeżeniach Czapski z wdzięcznością odnotowuje proste ludzkie gesty: „Pierwsze wrażenie z Iranu to niesłychana uprzejmość ludności, więcej niż uprzejmość – serdeczność. Wszystkie dzieci i wielu starszych machają nam rękami”[132]. Widok małych rąk uniesionych w spontanicznym geście powitania jakże się różnił od fałszu i pokrętności, z którymi stykał się przez trzy lata w okrutnym sowieckim świecie. Machające dziecięce rączki skierowały jego uwagę na własny stan ducha.

> W pokoju hotelowym pierwszego dnia w dalekim Meszhedzie czuję jedno, że bardzo ważny rozdział mego życia, etap sowiecki, się zamknął. Z tej przeszłości chciałbym wyjść nagi, bez żadnych przedmiotów, które by mnie z tą przeszłością wiązały. Od rana szukam kajetu, by nie pisać w tym samym co w Sowietach. [...]

> Ten nowy kajet jest już z napisem złotym, perskim na turkusowej okładce. Rzucam się nań jak alkoholik na wódkę. Będę mógł nareszcie pisać bez strachu rewizji, czy prawie bez strachu, w tym samym hotelu zamieszkali również dwaj oficerowie NKWD. Będę mógł pisać to, co pamiętam, a czego nawet swoim nieczytelnym pismem w Rosji nie śmiałem notować, bez takich czy innych kluczy czy niedomówień. Na tle złotych minaretów, złotych i turkusowych kopuł „najpiękniejszego na świecie meczetu", na tle ulic tego miasta, gdzie gęsty tłum Persów, Arabów, Hindusów przewala się od rana do nocy, będę co dzień na szereg godzin wsiąkał we wspomnienia lat sowieckich [...].
>
> Jeszcze bardzo słaby po chorobie leżałem w moim pokoju, spisując sowieckie wspomnienia[133].

Z chorobami Czapski zmagał się przez całe długie życie. W wieku dwóch lat omal nie umarł na ostrą dyzenterię. Jako sześciolatek nabawił się szkarlatyny. Jego słabe płuca były stale podatne na ataki choroby, ale po każdym odzyskiwał siły. Powroty do zdrowia wpływały na niego ożywczo, ze stanów gorączkowych robił twórczy użytek. Rekonwalescencja po durze brzusznym w Londynie w 1926 roku pozwoliła mu zgłębiać Prousta. Kiedy gorączka i krwawy kaszel zaprowadziły go do izby chorych w Starobielsku w roku 1940, napisał historię francuskiego malarstwa – niestety zaginęła. Dwa lata później, w Uzbekistanie, mając czterdzieści sześć lat, drugi raz w życiu zaraził się tyfusem. To go dodatkowo wyczerpało, lecz nie przestawał spisywać wspomnień. Zaletą chorowania była samotność, która zdawała się dodawać jego organizmowi sił. Gustaw Herling-Grudziński, przyszły przyjaciel, więziony w tych samych latach w obozie niedaleko Archangielska, napisał w *Innym świecie*:

> Szpital był jedynym w obozie i więzieniu miejscem, gdzie na noc gaszono światła. I to właśnie wówczas, w ciemności, uświadomiłem sobie po raz pierwszy w życiu, że jedynie samotność jest w życiu człowieka stanem graniczącym z absolutnym spokojem wewnętrznym, z odzyskaniem indywidualności[134].

Czapskiemu szpitale nie były obce. Każde zagrożenie życia sprawiało, że godził się z myślą o śmierci. Potem jeszcze raz budził się do życia – spokorniały i jak zawsze zdecydowany skwapliwie z niego skorzystać.

W miarę jak dostarczano długo oczekiwane wyposażenie i broń, Armia Polska pod dowództwem Andersa przechodziła intensywne szkolenie. Działa, czołgi i jeepy w końcu się pojawiły. Dzięki udziałowi w ćwiczeniach wojskowych morale żołnierzy rosło – przybliżała się perspektywa walki z Niemcami. Żołnierze powoli, lecz w oczywisty sposób byli coraz pewniejsi swej siły i celu. Większość nosiła nowe angielskie mundury i bieliznę. Najzdrowszych przeniesiono z Iranu do obozów w Iraku, pod komendę dowództwa brytyjskiej 8 Armii, a następnie przez Jordanię do Palestyny. Czapski zaczął rozważać kształt powojennej Polski. Później zastanawiał się:

> Dlaczego wówczas w Meszhedzie nie myślałem o tym, co nas może czekać po porażce Niemiec, o groźbie nowej, już sowieckiej okupacji? Wiara w „sprawiedliwość dziejową”? Polskie „jakoś to będzie”? Także, ale przede wszystkim nadzieja zmian, po wojnie, na lepsze na całym świecie i w Rosji. Przede wszystkim przecenianie sił moralnych „wielkiej demokracji”. Nagminnie wierzyliśmy (jak mało było wśród nas przenikliwych, milczących pesymistów) w obietnice, pakty, Karty Atlantyckie. Słowa, słowa, jak te Rooseveltowskie: „Polska jest natchnieniem narodów”, zdawały się nam rękojmią, że nie zostaniemy potraktowani po zwycięskiej wojnie jak jeszcze jedna karta wymienna w rozgrywce z Sowietami[135].

Karta Atlantycka nie była dokumentem prawnym, lecz oświadczeniem woli. Złożyli je Churchill i Roosevelt w 1941 roku na pierwszej z dwunastu wspólnych wojennych konferencji. Pokładano w niej olbrzymie nadzieje. Tekst Karty wyraźnie stwierdzał, że państwa sygnatariusze „nie dążą do zysków terytorialnych lub jakichkolwiek innych”. W dalszej części zapewniał, że żadne zmiany terytorialne nie będą dokonywane wbrew woli jakiegokolwiek

narodu. Zadeklarowano, że Brytyjczycy i Amerykanie szanują „prawo wszystkich narodów do wyboru formy własnego rządu" i „pragną przywrócenia niepodległości i niezależnych rządów we wszystkich państwach, które zostały niepodległości pozbawione".

Stalin miał inne plany. Pod koniec 1942 roku szala wojenna zaczęła się przechylać na stronę Sowietów. Kiedy w lutym następnego roku niemiecka 6 Armia skapitulowała pod Stalingradem, ZSRR zyskał przewagę we wszystkich przyszłych negocjacjach wojennych. Oskarżając londyński rząd Sikorskiego o zdradzieckie formułowanie żądań terytorialnych kosztem sowieckiej Ukrainy, Białorusi i Litwy oraz o tchórzliwą odmowę posłania żołnierzy na front, wziął sprawy w swoje ręce. Utworzenie w wyniku podjętych wówczas działań Związku Patriotów Polskich i poparcie dla niego położyło fundament pod przyszłą stalinowską Polskę. W oczach Stalina ta grupa była ostatecznym sędzią we wszystkich polskich sprawach. Nie chciał dłużej kontaktować się z Polakami z Londynu. Dowiedziawszy się, że Sikorski poleciał do Waszyngtonu, żeby rozmawiać z Rooseveltem o polskich granicach, przywódca ZSRR wpadł we wściekłość. Niepotrzebnie się martwił. Amerykański prezydent, równie dobrze co Stalin wyszkolony w obłudzie, przytakiwał polskiemu premierowi, a następnie oznajmił brytyjskiemu ministrowi spraw zagranicznych Edenowi, że Stany Zjednoczone, Wielka Brytania i Rosja „zdecydują w stosownym czasie o sprawiedliwym rozwiązaniu, a Polska będzie musiała je zaakceptować"[136]. Churchill posunął się do poinformowania Roosevelta, że „Karty Atlantyckiej nie należy rozumieć jako odmawiania Rosji prawa do terytoriów, które zajmowała, kiedy napadły na nią Niemcy"[137]. Tymczasem Stalin traktował Churchilla i Roosevelta protekcjonalnie. Podczas gdy Churchill, wbrew rozsądkowi, usiłował zacieśnić stosunki, on dystansował się od Brytyjczyków.

Pozwoliwszy ponad stu tysiącom Polaków wyjechać ze Związku Sowieckiego do Iranu, Stalin nie zamierzał dłużej tolerować takiej swobody – narzucił sowieckie obywatelstwo wszystkim Polakom przebywającym na zajętych przez Sowietów we wrześniu 1939 roku obszarach Polski. Obywatelstwo polskie oficjalnie przestało być uznawane przez władze ZSRR. Dla żołnierzy Armii Polskiej na Bliskim Wschodzie, zmagających się wówczas z epidemią malarii, wieść ta była kolejnym dotkliwym ciosem. Wszyscy mieli krewnych i przyjaciół przetrzymywanych w Związku Sowieckim. Nie mogli liczyć na to, że kiedyś jeszcze ich zobaczą lub o nich usłyszą.

Wiosną 1943 roku stosunki między sprzymierzonymi państwami były napięte do granic możliwości. Trzynastego kwietnia Radio Berlin dopiero co nadało wiadomość o odkryciu masowych grobów w lesie na zachodniej Białorusi. Ciała tysięcy polskich oficerów, pogrzebanych w mundurach, z dowodami tożsamości, znaleziono ułożone w dwunastu warstwach. Na setkach ekshumowanych zwłok widniał w tyle czaszki ślad po wlocie kuli. Nazistowska propaganda triumfalnie oskarżyła sowiecki reżim o dokonanie tego mordu.

Odkrycie grobów i sposób, w jaki to ogłoszono, zdruzgotały Polaków. Niemcy opublikowali listy ofiar i zdjęcia ekshumowanych ciał, leżących wokół otwartych grobów. Słowo „Katyń” stało się znane w każdym polskim domu. W okupowanej Polsce nazwiska tysięcy zabitych żołnierzy odczytywano setki razy przez megafony uliczne. „Odkrycie Katynia – pisał Czapski – jeszcze głębiej uświadomiło wszystkim Polakom podwójne śmiertelne niebezpieczeństwo”[138].

Kiedy ziemia odsłoniła tysiące pogrzebanych ciał, ledwie podtrzymywana więź między rządem polskim i sowieckim została zerwana. Nie ulegało kwestii, że Stalin, który tyle razy udawał zaskoczenie zniknięciem jeńców i ich niepojętym losem, doskonale

wiedział, że od dawna nie żyją. Dwa dni po ogłoszeniu tej wiadomości, trzy lata po masakrze, Sowieckie Biuro Informacyjne odparło niemieckie oskarżenia: odpowiedzialni za wymordowanie polskich oficerów są nazistowscy przywódcy i gestapowcy. „Prawda" jak zwykle obwieszczała najszczerszą prawdę: niemiecki minister propagandy Joseph Goebbels bezwstydnie próbuje obarczyć Sowietów winą za tę potworną hitlerowską zbrodnię.

Tego samego dnia Churchill zaprosił premiera Sikorskiego i ministra spraw zagranicznych Edwarda Raczyńskiego na lunch na Downing Street 10. Jego zalecenie dla polskich przywódców było proste: mieli dać przykład i zapomnieć o wstrząsającej wiadomości o masowych grobach. Następnie Anthony Eden wezwał Sikorskiego do Foreign Office, by mu uzmysłowić, jak niebezpieczne dla Polaków byłoby, gdyby na oczach całego świata zajęli takie samo stanowisko jak Hitler. Ostrzegł polskiego premiera przed ryzykiem poruszania kwestii Katynia w prasie. Zachęcał go też do złożenia w imieniu polskiego rządu oświadczenia, że masakry dokonali Niemcy. Rząd brytyjski, podkreślił, stanowczo uważa, iż tak właśnie było.

Siedemnastego kwietnia 1943 roku polski rząd zażądał bezstronnego zbadania katyńskich grobów w obecności przedstawicieli Międzynarodowego Czerwonego Krzyża. Goebbels przebiegle zadbał o to, żeby w tym samym momencie do Czerwonego Krzyża zwrócił się Hitler, tak jakby Polska działała wespół z nazistowskimi Niemcami. Dało to Stalinowi sposobność do szkalowania polskiego rządu za wymierzoną w Związek Sowiecki zmowę z Hitlerem.

Międzynarodowy Czerwony Krzyż zawsze nalega, by wszystkie strony wyraziły zgodę na zaangażowanie go w działania na spornym terytorium. Stalin oczywiście zgody odmówił, zmuszając w ten sposób Czerwony Krzyż do odrzucenia polskiego apelu o niezależne śledztwo. Churchill go poparł, choć prywatnie z wielką

niechęcią zmuszony był przyjąć niezbite dowody winy Sowietów. W liście do Stalina zgrabnie lawirował, by wśród wymyślnej retoryki wyciągnąć rękę i nie naruszyć kompromisu:

> Dotąd sprawa ta była triumfem Goebbelsa. Teraz sugeruje on natrętnie myśl, że ZSRR stworzy rząd polski na ziemi rosyjskiej i będzie utrzymywał stosunki tylko z nim. My oczywiście nie bylibyśmy w stanie uznać takiego rządu i w dalszym ciągu utrzymywalibyśmy stosunki z Sikorskim, który jest niewątpliwie najpożyteczniejszym człowiekiem, jakiego Wy lub my moglibyśmy znaleźć dla celów naszej wspólnej sprawy. Liczę, że taki będzie również amerykański punkt widzenia.
>
> Osobiście uważam, że doznali oni [Polacy] szoku i że po pewnej przerwie, jaka zostanie uznana za właściwą, stosunki, ustanowione 30 lipca 1941 roku, powinny zostać przywrócone. Nikomu to mniej się nie spodoba niż Hitlerowi, a to, co się jemu najmniej podoba, rozsądne jest, abyśmy czynili[139].

Churchill zdawał sobie doskonale sprawę, że Stalin zamierza stworzyć marionetkowy rząd. Na razie jednak nadal akceptował Sikorskiego i Polaków w Londynie jako prawowitych przywódców Polski. W gruncie rzeczy zarówno Churchill, jak i Roosevelt doceniali Polskę. Obaj nie mieli jednak złudzeń i uważali, że należy ją poświęcić dla dalszego sojuszu ze Stalinem, ich najpewniejszą, jeśli nie jedyną nadzieją na postawienie tamy wojennemu marszowi Niemiec.

Po odkryciu masowych grobów w Katyniu Polacy znaleźli się w niezmiernie trudnej sytuacji negocjacyjnej. Ich narastający strach przed sowiecką zdradą zdecydowanie psuł poprawiające się nastroje zachodnich sojuszników, którzy otwierali przed Stalinem ramiona niczym przed synem marnotrawnym. Czym jest utrata dwudziestu tysięcy polskich żołnierzy, zdawali się pytać, wobec monstrualnych liczb śmiertelnych ofiar tej wojny? Kim jest generał Anders, by żądać wyjaśnienia zagadki katyńskich grobów od ich towarzysza broni, Stalina?

Stalinowi natomiast ujawnienie przez Niemców informacji o masowych grobach ułatwiło zadanie – mógł dzięki temu uzasadnić zerwanie stosunków z rządem londyńskim. Dwudziestego piątego kwietnia, w Niedzielę Wielkanocną, Mołotow wezwał polskiego ambasadora Tadeusza Romera do swojego gabinetu w Moskwie i oskarżył polski rząd o zmowę z wrogiem. Odczytał na głos przygotowany tekst, który oznajmiał, że Związek Sowiecki zrywa stosunki dyplomatyczne z polskim rządem. Trzy i pół roku wcześniej, we wrześniu 1939 roku, ambasador Wacław Grzybowski spotkał się z ministrem Potiomkinem w bardzo podobnych okolicznościach. Romer, podobnie jak on, odmówił przyjęcia obraźliwej noty, deklarując, że jest zredagowana w słowach, „których żaden ambasador godny tego miana nie może zaakceptować”[140].

Po oficjalnym odrzuceniu sowieckich oskarżeń Romer i cały jego personel spakowali dobytek ambasady. Kilka dni później wyjechali z Moskwy. William Standley, amerykański ambasador w ZSRR, żegnał oficjalnie Romera, z którym się przyjaźnił, na dworcu kolejowym. Tak wspominał to wydarzenie: „Czuliśmy, nie bardzo nawet wiedząc dlaczego, że wraz z nim ulatuje część naszej nadziei na wolny, spokojny świat”[141]. Standley przesłał prezydentowi Rooseveltowi telegraficznie swoją ocenę sytuacji, przenikliwie przewidując dalszy jej rozwój:

> Wydaje mi się, że możemy stać się świadkami istotnego zwrotu w dziejach Europy. Dla zabezpieczenia się przed bolszewizmem Europa Zachodnia w 1918 roku usiłowała odciąć się kordonem sanitarnym. Natomiast Kreml, w celu ochronienia się przed wpływami Zachodu, może obecnie dążyć do stworzenia łańcucha zależnych od Sowietów państw[142].

Pozostałości II Rzeczypospolitej Polskiej miały stać się głównym ogniwem tego łańcucha.

Brytyjskie Foreign Office starało się ustalić wewnętrzne stanowisko wobec katyńskiego mordu. Kiedy stało się jasne, że jeden sojusznik Brytyjczyków bezlitośnie zlikwidował przywódców wojskowych drugiego, na salonach władzy zaczęło się załamywanie rąk. Owen O'Malley, brytyjski ambasador przy polskim rządzie na uchodźstwie, stał się w ministerstwie spraw zagranicznych największym znawcą tematu, który nazwano „kwestią katyńską", *The Katyn affair*. Mimo skrupułów i przekonania, że winni są Sowieci, to właśnie on sporządził projekt oświadczenia zachęcającego polski rząd, by nie oskarżał Rosjan publicznie. „Martwych nie można przywrócić do życia – napisano w konkluzji tego dokumentu. – Życzymy sobie, by o kwestii katyńskiej więcej nie mówiono".

O'Malley wysłał raport swojemu przełożonemu, Anthony'emu Edenowi, rozpatrując dotyczące tej sprawy fakty na tyle, na ile można je było ustalić. Zestawia w nim to, co Czapski nazwał „bezinteresowną sympatią" Anglika, z potencjalnymi konsekwencjami kwestii katyńskiej:

> Mężczyźni wywiezieni do Katynia nie żyją, a ich śmierć jest dla Polaków głęboką stratą. Mimo to, dopóki Rosjanie nie oczyszczą się z podejrzenia winy, moralny oddźwięk tego wydarzenia w Polsce, innych okupowanych krajach oraz w Anglii może mieć bardziej trwałe efekty niż sama zbrodnia. [...] Zajmując się sprawą Katynia od strony propagandy, jesteśmy powstrzymywani przez palącą potrzebę dobrych stosunków z sowieckim rządem, co przejawia się w bardziej surowej i podającej wszystko w wątpliwość ocenie dowodów, niż miałoby to miejsce w normalnych warunkach politycznych bądź gdyby dotyczyło to naszych spraw prywatnych. Zostaliśmy zmuszeni do zahamowania normalnych, zdrowych procesów naszego myślenia i sądzenia; zostaliśmy zmuszeni do niesprawiedliwego podkreślania braku taktu i impulsywności Polaków, do powstrzymywania ich przed jawnym, publicznym przedstawieniem tej sprawy, do ograniczenia działań prasy i opinii publicznej przed zgłębieniem tej wstrętnej historii do końca. Zasadniczo jesteśmy zobowiązani do odciągania uwagi od rozwiązań, które w normalnych okolicznościach domagałyby się wyjaśnienia, i do hamowania niepokojów.

> Używaliśmy [...] dobrego imienia Anglii w tej samej funkcji jak mordercy używający małych drzewek do zamaskowania masakry [...][143].

O'Malley, wytrawny dyplomata i ambasador przy polskim rządzie w latach 1943–1945, widział, że „płynie pod prąd, a w Foreign Office nie jest to sposób na dobre stosunki". We wspomnieniach, napisanych po przejściu na emeryturę, oświadczył, że:

> spieranie się i negocjowanie ze Stalinem i jego współpracownikami nie miało większego sensu niż spory i negocjacje ze stadem goryli i grzechotników. [...] Całkowicie pewne jest to, że większość Polaków w tych wcześniejszych latach uważała, że Sowieci są dokładnie tacy, jak ich opisałem; i chociaż zachowywali się z godną uznania wstrzemięźliwością, byli zdziwieni pozorną wiarą rządu Stanów Zjednoczonych i rządu Wielkiej Brytanii w to, że dokonując politycznych koncesji lub poświęceń kosztem innych państw, mogłyby wprawić Stalina w dobry nastrój i skłonić do zrobienia tego, co chciały. [...] Premier Churchill uważał, a w każdym razie powiedział, że uważa, iż przyjaźń Rosjan wobec Polski to towar, który można kupić, a kupiony, będzie trwały. Teraz już wszyscy powinni wiedzieć, że premier Churchill mylił się w obu tych kwestiach, ale większość Polaków wiedziała to od samego początku. Różnica poglądów między Polakami i ich sojusznikami była naturalna, Polska bowiem znajduje się w sąsiedztwie dżungli, w której żyją te goryle i grzechotniki, a Polacy uważali, że znają naturę i zachowania tych zwierząt o wiele lepiej niż premier Churchill i prezydent Roosevelt. Któż może teraz twierdzić, że Polacy byli w błędzie?[144]

Niemcy i Rosjanie rozpoczęli niezależne badania ciał ekshumowanych w Katyniu i jak można się było spodziewać, wyciągnęli przeciwstawne wnioski. Naziści poświęcili sporo czasu, energii i pieniędzy, by zorganizować bezstronne i gruntowne śledztwo, które szeroko nagłośnili. Do badania miejsca zbrodni powołano międzynarodową komisję, złożoną z grupy wiarygodnych uczonych, z profesorami anatomii patologicznej, oftalmologii, medycyny sądowej i kryminologii. Pod koniec kwietnia 1943 roku, kiedy ten skrawek zachodniej Rosji pozostawał pod kontrolą Niemiec, z grobów wydobyto i przygotowano do badania setki

zwłok. Każde ciało otrzymało numer. Wszelkie znajdowane dowody rzeczowe – dokumenty tożsamości, listy, pocztówki, zdjęcia, papierośnice, modlitewniki, różańce, świadectwa szczepień – były zabezpieczane w kopercie opatrzonej odpowiadającym ciału numerem. W bardzo krótkim czasie wykonano mnóstwo pracy. W przypadku każdego badanego ciała zarejestrowano czas i przyczynę śmierci.

Polski Czerwony Krzyż przybył na miejsce zbrodni wezwany przez władze niemieckie. Pod nadzorem sekretarza generalnego tej organizacji, Kazimierza Skarżyńskiego, wykonano szeroko zakrojone badania. Szczegółowy raport z jego wnioskami został wysłany do Londynu za pośrednictwem polskiego podziemia, zapewniając rządowi na uchodźstwie pierwszeństwo w odbiorze opartych na faktach informacji. Owocem badań międzynarodowej komisji był liczący trzysta pięćdziesiąt stron raport medyczny, podpisany przez wszystkich dwunastu jej członków. Raport ten oraz raport Polskiego Czerwonego Krzyża potwierdziły każdy z osobna wyniki badań niemieckich, oba zgodnie podały, że rzezi dokonano wiosną 1940 roku. Specjalna komisja medyczno-sędziowska pozostała na miejscu i kontynuowała prace nad szczątkami do pierwszych dni lipca 1943 roku.

Pod koniec lipca, gdy Armia Czerwona nacierała na Smoleńsk, Niemcy musieli wycofać się z lasu katyńskiego. Znalazłszy się po raz kolejny pod jurysdykcją sowiecką, ciała i groby stały się przedmiotem drugiej rundy analiz. W tych badaniach dowody materialne miały niewielkie znaczenie, jako że wnioski z nich na ogół były już sfabrykowane w Moskwie. Specjalna ośmioosobowa komisja zebrała się, żeby ustalić „prawdę” o straconych polskich oficerach. Jej przewodniczący Nikołaj Burdenko, neurochirurg, znany za granicą uczony, zasłużył się tym, że był osobistym lekarzem Stalina i Mołotowa. Aleksiej Tołstoj, towarzyski gospodarz Czapskiego w Taszkiencie, stały członek Sowieckiej Akademii Nauk,

wszedł w skład komisji. Wkrótce po zabezpieczeniu terenu do Katynia wysłano Mierkułowa, żeby do mundurów martwych jeńców powkładał dokumenty – listy, czasopisma i dzienniki – z datami późniejszymi niż wiosna 1940, ale nie późniejszymi niż 1941 rok. Potem na miejsce dowieziono sowieckich specjalistów od medycyny sądowej. Ci z kolei mieli za zadanie „odkryć" te dokumenty. Dowodziły one bez wątpienia, że wcześniejsze komisje błędnie oceniły daty śmierci.

Sowieci, podobnie jak hitlerowcy, także zaprosili zagranicznych korespondentów do obejrzenia miejsca, gdzie odkryto groby. W intrygę sowiecką wplątana została grupa brytyjskich i amerykańskich dziennikarzy i dyplomatów, skłonnych zgodzić się z upartymi zapewnieniami Sowietów, że mordu dokonali Niemcy. Zaproszono między innymi Avarella Harrimana, amerykańskiego ambasadora w ZSRR, który nie mogąc dołączyć do reszty, wysłał w zastępstwie swoją dwudziestoszścioletnią córkę Kathleen. Wizytatorzy jechali z Moskwy na koszt sowieckiego państwa luksusowym pociągiem jeszcze z czasów carskich. Podjęto ich wystawnie. Alkohol lał się strumieniami. Z dworca w Smoleńsku przewieziono wszystkich eleganckimi samochodami do lasu katyńskiego. Byli wprawdzie skłonni przychylić się do teorii o niemieckim oszustwie, jednak to, co zobaczyli i usłyszeli od Sowietów na miejscu, ich nie przekonało. Przedstawione im konkluzje specjalistów od medycyny sądowej zdecydowanie przekraczały ich ograniczoną zdolność pojmowania szczegółów technicznych. Nie zmienia to faktu, że uwagi Kathleen Harriman o odpowiedzialności hitlerowców za zbrodnię, echo opinii jej ojca, trafiły do władz za pośrednictwem kanałów wywiadu, przekształcając się w niezbite dowody. Roosevelt znalazł kolejne uzasadnienie dla przymknięcia oczu na winę Sowietów.

Końcowy raport komisji Burdenki podpisali wszyscy członkowie państwowej Komisji Specjalnej. Według sowieckich śledczych

tysiące polskich jeńców było internowanych w trzech obozach pracy w pobliżu Smoleńska, zanim w grudniu 1941 roku Niemcy wywieźli ich i rozstrzelali. Raport, bogaty w szczegółowe informacje o przewożeniu polskich oficerów jako jeńców w okresie osiemnastu miesięcy po wiośnie 1940 roku, był dla Polaków szokującym ciosem. Kwestia tożsamości i miejsca pobytu ludzi, o których Stalin – jak wielokrotnie podkreślał – nic nie wiedział, nagle została skrupulatnie wyjaśniona.

Niemiecka propaganda, w oczekiwaniu na najdogodniejszy moment, początkowo zatajała wieść o odkryciu masowych grobów. A kiedy ją ujawniła, Sowieci wyparli się mordu, sprytnie czyniąc z tego wyparcia test na wierność komunizmowi. Przez pięćdziesiąt lat ZSRR otwarcie okłamywał świat oraz swoich obywateli. Dopiero gdy totalitarny szkielet państwa sowieckiego popękał i runął, kłamstwo zostało publicznie obnażone. W kwietniu 1990 roku kopia dokumentu z 5 marca 1940 roku, podpisanego przez Stalina, Berię i pozostałych członków Politbiura, skazującego tysiące Polaków na „śmierć przez rozstrzelanie", została przekazana polskiemu prezydentowi. Rosyjskie władze potwierdziły również po raz pierwszy istnienie tajnego protokołu dołączonego do paktu Ribbentrop-Mołotow z sierpnia 1939 roku, który sankcjonował zniszczenie Polski i wymazanie jej z mapy Europy.

Czapski, który nie rozumiał, dlaczego nie zamordowano go razem z towarzyszami, pozostaje postacią nierozerwalnie związaną z każdym elementem tej historii za sprawą swoich poszukiwań, tekstów oraz upartego dążenia, na przekór wszystkiemu, by sprawcy zostali nazwani i pociągnięci do odpowiedzialności. W pełnej obłudy politycznej atmosferze podważał stanowisko Sowietów i bronił prawdy, podczas gdy świadectwa historyczne o egzekucjach były powoli gromadzone w całej swej drastycznej szczegółowości.

Z uporem ignorując raporty wywiadowcze, zachodni sojusznicy zastosowali własną formę wyparcia. Amerykański prezydent Franklin Delano Roosevelt świadomie odciął się od wszelkich informacji wskazujących na winę Rosjan. Otrzymał od Churchilla kopię raportów Owena O'Malleya z akt Foreign Office, ale mimo dwóch odrębnych osobistych próśb Churchilla o komentarz z Białego Domu nie napłynęła żadna odpowiedź. A.J. Drexel Biddle, amerykański ambasador w Polsce w ostatnich latach przed wojną, a następnie przy rządzie na uchodźstwie, przedłożył własny raport, który także dostarczył mocnych dowodów na sowiecką odpowiedzialność. Biddle z rodziną wyjechali z Polski na początku wojny, gdy zbombardowany został ich dom. Biddle starł się z Rooseveltem, twierdząc, że skoro Stany Zjednoczone nie będą już bronić suwerenności oraz integralności terytorialnej Polski, on nie może dalej pełnić funkcji ambasadora. Ponieważ jego raport katyński nie został uznany, złożył dymisję. Kolejne raporty nie robiły na Roosevelcie wrażenia. Szczególnie mocno zirytowała go zawziętość jego specjalnego wysłannika na Bałkany, George'a Earle'a III. Earle, były gubernator Pensylwanii i wpływowy demokrata epoki „Nowego Ładu", uważnie śledził rozwój sprawy Katynia z Turcji, gromadząc informacje i zdjęcia. Earle wyczuwał zamiary Sowietów i przekonywał prezydenta, że sowieckie akty przemocy miały doprowadzić do ich niekwestionowanej kontroli politycznej nad powojenną Polską. Roosevelt odrzucił wnioski Earle'a, uparcie twierdząc, że masakrę najwyraźniej zaplanowali Niemcy i oni jej dokonali, a niemiecka propaganda próbuje przebiegle przedstawiać ją jako zbrodnię sowiecką. Widząc, że prezydent nie chce się pogodzić z faktami, Earle zagroził, że pójdzie do prasy z prawdą o odpowiedzialności Sowietów. Roosevelt wysłał mu list, w którym napisał: „Stanowczo zabraniam Panu publikowania jakichkolwiek informacji". Earle został zwolniony ze stanowiska w Europie i przeniesiony na Samoa, jak najdalej od Waszyngtonu.

Franklin Delano Roosevelt wiedział, kto dokonał mordu w Katyniu i zadał sobie sporo trudu, by powstrzymać swą administrację od poinformowania o tym amerykańskiej opinii publicznej. Był również przekonany, że właśnie zręcznie wykuwa osobistą więź ze Stalinem, zrozumienie jednego światowego przywódcy dla drugiego. „Wiem – napisał do Churchilla – że nie weźmiesz mi za złe brutalnej szczerości, gdy powiem Ci, że mogę sam poradzić sobie ze Stalinem lepiej niż Ty, Foreign Office czy mój Departament Stanu". Przywiązywał wielką wagę do własnej zdolności manipulowania sowieckim przywódcą; bardziej zniuansowane podejście premiera Wielkiej Brytanii lekceważył. Skupiony na wykorzystaniu sowieckich zasobów naturalnych, ludzi oraz możliwości taktycznych, przewidywał trwałe przymierze między ZSRR a Stanami Zjednoczonymi, wzmożoną współpracę wojskową, która pewnego dnia przerodzi się we współpracę polityczną pod sztandarami Narodów Zjednoczonych. Stalin i Roosevelt przybyli do Jałty z osobliwie zbieżnymi wizjami – obaj byli za osłabieniem Europy, złamaniem Niemiec oraz sowiecką hegemonią nad wschodnią Europą. Roosevelt napisał swój scenariusz, żeby ugłaskać Stalina, sprawić, by ten był mu wdzięczny, dał sobą kierować i ostatecznie nagiął się do woli Amerykanów. W tej wielkopańskiej fantazji o harmonii supermocarstw Polska była jedynie źródłem irytacji.

Oswajając się z informacją o śmierci swoich towarzyszy, Czapski starał się skupić na otaczających go żywych ludziach. Przetrzymawszy trzy lata siarczystych mrozów, Armia Polska na Bliskim Wschodzie znosiła teraz upały irackiej pustyni. Przemieszczając się na zachód, żołnierze przenosili się z postoju na postój, z jednego obozu prostych namiotów lub prymitywnych baraków do następnego. Ruchom wojsk towarzyszyły wybuchy epidemii malarii. Pozbawieni od dawna kontaktu z domem, wypuszczeni z niewoli żołnierze chłonęli wszystkie dostępne wieści o aktualnym stanie spraw w Polsce. Niestety, ani z niemieckiej, ani

z sowieckiej strefy okupacyjnej nie napływały dobre wiadomości. Rok 1943 był rokiem masowych aresztowań, publicznych egzekucji i kolejnych deportacji. W kwietniu w warszawskim getcie wybuchła walka z niemieckimi oprawcami. W maju powstanie zostało stłumione – tysiące warszawskich Żydów zginęły od kul bądź popełniły samobójstwo, kolejne tysiące spłonęły, kiedy nazistowska policja podpalała budynki w getcie kwartał po kwartale. Była to największa w czasie wojny zorganizowana przez Żydów akcja odwetowa. Zginęło ich kilkanaście tysięcy, kolejnych kilkadziesiąt tysięcy spędzono i wywieziono na śmierć, część do Treblinki, gdzie ponad ćwierć miliona innych trafiło wcześniej z getta do komór gazowych. Szesnastego maja 1943 roku oddziały SS wysadziły Wielką Synagogę, kończąc w ten sposób likwidację warszawskiego getta. W siedzibie rządu na uchodźstwie premier Sikorski wydał bezskuteczne, lecz stanowcze oświadczenie: „Piętnuję wobec całej ludzkości, zachowującej zbyt długo milczenie, te wszystkie okrucieństwa".

Czapski z tytułu swej pracy często wyruszał w misje do różnych placówek dyplomatycznych na Bliskim Wschodzie. W czerwcu 1943 roku spotkał się w Kairze z generałem Sikorskim, który w różnych miejscach dokonywał inspekcji wojsk i podnosił morale żołnierzy. Obaj zetknęli się ze sobą przed wojną, raz w latach dwudziestych i raz w trzydziestych.

> Teraz widziałem go po raz trzeci. Jakże się postarzał; jego jasnoblond włosy bardzo posiwiały, wydał mi się o wiele sympatyczniejszy, ta twarz zorana zmarszczkami była o tyle naturalniejsza.
>
> Zetknąłem się z nim bliżej jeszcze dwa razy. Raz w Kirkuku, w Iraku, na godzinnej trudnej rozmowie w cztery oczy, i raz przed samym jego wyjazdem do Gibraltaru, w naszym poselstwie w Kairze. Podczas tych dwóch spotkań odniosłem wrażenie bez porównania bardziej ludzkie, jego wrażliwość osobista, próżność były jakby przygaszone czy zrównoważone trudem każdej chwili, ten człowiek o zawsze napiętej twarzy płacił, płacił ogromnym nieustającym wysiłkiem, maksymalnym

poczuciem odpowiedzialności. On wtedy czuł się naprawdę wodzem Polski i był nim[145].

Czapski spotkał Sikorskiego, gdy ten był w drodze do Gibraltaru. Po obchodach Czwartego Lipca w konsulacie amerykańskim w Gibraltarze generał wsiadł na pokład bombowca B-24 Royal Air Force, odlatującego do Londynu. Podróżował z córką, Zofią Leśniowską, komendantką Pomocniczej Służby Kobiet, której mąż przebywał w obozie jenieckim w Niemczech. Szesnaście sekund po starcie samolot wyrównał lot, po czym nagle lotem nurkowym spadł do morza. Zginęli wszyscy oprócz pilota. Na pokładzie znajdowali się również szef sztabu generała, jego brytyjski oficer łącznikowy i kilkunastu innych pasażerów. Sześćset metrów od pasa startowego gibraltarskiego lotniska najbardziej wpływowa postać w polskich szeregach walczących o przetrwanie i wolność leżała martwa w rozbitym bombowcu.

Sikorski przez kilka lat, mimo znacznego wewnętrznego oporu, kierował twardą ręką zarówno polskimi siłami zbrojnymi, jak i rządem. Utrata możliwości nadzorowania spraw wojskowych i politycznych przez jednego człowieka wytworzyła niszczycielską próżnię. Władze polskiego państwa na uchodźstwie zostały bardzo osłabione rozdziałem tych dwóch sfer na dwa oddzielne podmioty, dwa konkurujące ze sobą zaplecza władzy, powstrzymywane i nadzorowane uprzednio przez jednego człowieka. Nikt nie mógł go zastąpić, nikt nie miał podobnej pozycji ani umiejętności. Angielski dyplomata Harold Nicolson zanotował w swoim dzienniku: „Strata Sikorskiego to poważny cios. Był on jedynym człowiekiem, który mógł zapanować nad gwałtownym resentymentem Polaków wobec Rosji i zmusić ich do zakończenia bratobójczych sporów. Zaliczał się do rzadkich osób, które można określić mianem niezastąpionych”[146].

W jednej chwili usunięta została główna przeszkoda na drodze Stalinowskiego planu powołania polskiego rządu tymczasowego

z siedzibą w Moskwie. Bez względu na to, czy śmierć Sikorskiego była dziełem przypadku, czy nie, Stalin skorzystał z jego nieobecności na politycznej scenie. Siedemdziesiąt lat później nadal spekuluje się na temat możliwości sabotażu, tak jak spekulowano zaraz po tym, gdy rozeszła się wieść o katastrofie. Polskiego ministra spraw zagranicznych, Edwarda Raczyńskiego, zbudzono w środku nocy w Londynie, by przekazać mu tę wiadomość. „Przez moment podejrzewałem, że jego samolot został zestrzelony”[147] – napisał w swoim dzienniku. Siedem miesięcy wcześniej Sikorski podróżował z Montrealu do Nowego Jorku samolotem, który musiał lądować awaryjnie. Zasilanie paliwem zostało odcięte, gdy tylko oderwał się od ziemi. Podwozie samolotu uległo zniszczeniu, gdy rozbił się na pasie startowym. Sikorski zatelegrafował wówczas do Raczyńskiego, zastanawiając się nad możliwością dywersji. Postanowił wtedy sporządzić dokument, w którym przedstawił zadania dla polskiego rządu; miano go rozpieczętować tylko w razie jego nagłej śmierci.

Zważywszy na ogromną skalę toczącej się w Europie wojny, dziwi obecność pewnych osób na Skale Gibraltarskiej w dniu śmierci Sikorskiego, 4 lipca 1943 roku. Sowiecki ambasador w Wielkiej Brytanii, Iwan Majski (z którym Sikorski dwa lata wcześniej zawarł pod pewnym przymusem układ międzyrządowy), przybył rano w dniu katastrofy i zabawił w Gibraltarze w sumie cztery godziny. Wezwany do kraju przez Stalina, był w drodze do Moskwy, gdzie miał otrzymać rozkazy dotyczące zerwania stosunków dyplomatycznych z rządem polskim w Londynie. Brytyjski minister wojny, James Grigg, przyleciał kilka godzin później, po południu. Co najdziwniejsze, był tam również Kim Philby, szef kontrwywiadu brytyjskiego na Półwyspie Iberyjskim i sowiecki szpieg. Philby, będący wcześniej wykładowcą w szkole Kierownictwa Operacji Specjalnych, specjalizował się w sabotażu na tyłach wroga. Zdawał sobie sprawę, że Sikorski podróżuje z poufnymi materiałami na temat zbrodni w Katyniu, których zniknięcie byłoby korzystne dla

Sowietów. Znał harmonogram trzydziestogodzinnej przerwy w podróży polskiego dowódcy w Gibraltarze i mógł z łatwością uzyskać dostęp do strzeżonego samolotu generała na płycie lotniska. Autorzy różnych hipotez o zamachu na Sikorskiego rzucają podejrzenia na Brytyjczyków, Sowietów oraz zrażonych do niego Polaków. Obecność Philby'ego stanowi podstawę bardzo wielu teorii spiskowych. Po dziś dzień nie odnaleziono listy pasażerów lotu, więc dokładna liczba ofiar nie została ustalona. Nie istnieje manifest ładunkowy, czyli dokładny spis ładunków znajdujących się na pokładzie. Nigdy też nie odnaleziono ciała córki Sikorskiego. Wiele brytyjskich i hiszpańskich dokumentów na temat śledztwa pozostaje utajnionych. Bezpośrednio po katastrofie niemiecka machina propagandowa, zawsze wykorzystująca sprzyjające okoliczności, nazwała Sikorskiego „ostatnią ofiarą Katynia".

We wczesnych godzinach wieczornych 3 lipca, dzień przed katastrofą, brytyjski gubernator Gibraltaru, generał broni Noel Mason-MacFarlane, pojawił się na pasie lotniska, żeby uroczyście powitać swojego polskiego przyjaciela. Masona-MacFarlane'a, człowieka, dzięki któremu dwa lata wcześniej Czapski czuł się tak mile widziany w siedzibie brytyjskiej misji wojskowej w Moskwie, przeniesiono z placówki w Związku Sowieckim do Gibraltaru. Gubernator darzył Sikorskiego wielkim szacunkiem; jego sympatia dla spraw polskich znacznie wzrosła, uczucia dla Rosjan ochłodły.

Na lotnisku był również i witał generała młody polski oficer łącznikowy w Gibraltarze, porucznik Ludwik Łubieński. Gdy Sikorski wylądował i został przewieziony do swojego apartamentu w posiadłości gubernatora, wezwał Łubieńskiego, by wysłuchać meldunku o postępach w sprawie uwolnienia polskich żołnierzy z hiszpańskich obozów internowania. Zadowolony z pomyślnych wieści, oświadczył, że pora już, by młody oficer otrzymał nowe rozkazy. Zaproponował, by następnego wieczoru Łubieński poleciał z nim do kwatery głównej w Londynie.

Plany te miały zostać zmienione. Kilka godzin przed świtem 4 lipca w rezydencji gubernatora zjawił się z tajnymi dokumentami dla Sikorskiego kurier polskiego podziemia. Uwzględniając pilną potrzebę dalszej podróży kuriera do Londynu, generał natychmiast przydzielił mu w samolocie miejsce, które kilka godzin wcześniej zaproponował Łubieńskiemu. W ten sposób w ostatnim momencie bezwiednie skazał jednego na śmierć, a drugiego ocalił. Wieczorem tego dnia Łubieński i Mason-MacFarlane wrócili na lotnisko, żeby pożegnać Sikorskiego, jego córkę i kuriera. Łubieński trzymał trap, kiedy jego wódz naczelny, ostatni pasażer Liberatora, wchodził na pokład. Cofnąwszy się, stał potem na asfaltowej płycie u boku gubernatora. Wciąż obserwowali samolot, gdy silnik zacharczał i zgasł, a kilka sekund później bombowiec runął do Morza Śródziemnego. Porucznik Łubieński był pierwszą osobą, która zidentyfikowała ciało Sikorskiego, kiedy w końcu wydobyto je z wody.

Ludwik Łubieński był najmłodszym synem najstarszej siostry Czapskiego, Leopoldyny, jego ukochanym siostrzeńcem „Lulu".

Armia Polska w Palestynie szykowała się do długo oczekiwanej walki przeciwko Niemcom we Włoszech. Czapski opracował program i nadzorował naukę polskich dziewcząt i chłopców, w większości sierot wojennych, którzy przywędrowali ze Związku Sowieckiego wraz z wojskiem. W nadziei, że dzięki temu uczniowie będą mogli przystąpić do matury, rygorystycznie utrzymywał wysoki poziom kursów. Z chwilą powołania żołnierzy do służby czynnej ci młodzi ludzie mieli pozostać w szkolnych ławach i kształcić się nadal. W trakcie koczowniczej wędrówki Armii Polskiej Czapski, odpowiedzialny za kulturę i oświatę, nadzorował organizację koncertów i przedstawień teatralnych, a także wystaw malarstwa i rzeźby w krajach Bliskiego Wschodu. Katalog jednej z wystaw, zawierający liczne reprodukcje i eseistyczny wstęp, wydany po

polsku, arabsku i angielsku, jest dowodem, że możliwości finansowe polskich sił zbrojnych zdecydowanie się polepszyły.

Józef Jarema, stary przyjaciel Czapskiego, kapista z Krakowa i żołnierz armii Andersa, zaczepił go pewnego dnia przy obiedzie, żeby mu powiedzieć, że musi znaleźć czas na malowanie. Jarema był w stanie zapewnić mu farby, pędzle i płótno. Efektem tej rozmowy był obraz przedstawiający widok dachów Bagdadu, pierwszy od lat olej Czapskiego. W swoim dzienniku zapisał: „Farba niepewna; niespodzianki, przebielenie, ale praca z całą tą namiętnością ogarniająca całego człowieka i zupełnie dziwne zjawisko, potem taki spokój”[148]. *Bagdadzki pejzaż*, tętniąca życiem miejska scena, pojawia się na tej wystawie i jego reprodukcja znajduje się w katalogu. Widać na niej drewniane balkony sterczące nad ulicą z ciągu trzypiętrowych budynków z widokiem na aleję zatłoczoną pieszymi i powozami konnymi. Oko widza przyciąga wysoki horyzont, nad którym góruje minaret. Autor nie stara się specjalnie „orientalizować” tematu, meczet można by równie dobrze wziąć za wieżę kościelną w europejskim mieście. W związku z otwarciem wystawy Czapski wygłosił po francusku odczyt: „Malarstwo francuskie od Davida do Picassa”. Wielu słuchaczy czytało jego artykuł na temat Prousta opublikowany kilka tygodni wcześniej na stronach kairskiej gazety „La Marseillaise”.

Znalazłszy się w Palestynie, duża grupa żydowskich żołnierzy zdecydowała się odejść z Armii Polskiej, by tworzyć zręby przyszłego państwa żydowskiego pod przywództwem urodzonego w Polsce Dawida Ben Guriona. Niektórzy opuścili oddziały bez formalnej zgody, ale kompetencji Czapskiego podlegało wydawanie oficjalnych zwolnień z wojska, udzielanie urlopów „bezterminowych”, dzięki którym zbiegli nie narażali się na ryzyko zatrzymania, osądzenia i rozstrzelania za dezercję. Wśród tych żołnierzy znalazł się Menachem Begin, przyszły premier Izraela i laureat Pokojowej Nagrody Nobla. Jego rodzice i brat zostali

zamordowani przez hitlerowców. Wielu innych polskich żołnierzy żydowskiego pochodzenia, zaangażowanych w walkę z Hitlerem, postanowiło nadal służyć pod komendą generała Andersa.

Po wielu miesiącach spekulacji Stalin, Churchill i Roosevelt wreszcie uzgodnili, że spotkają się w końcu listopada 1943 roku. Miała to być pierwsza z serii konferencji tzw. Wielkiej Trójki. Stalin oznajmił, że spotkanie na szczycie może odbyć się tylko w Teheranie. Warunek przyjęto, co zmusiło coraz bardziej chorego Roosevelta do przebycia niemal dziesięciu tysięcy kilometrów. Narzucenie dwóm pozostałym szefom państw miejsca spotkania już na wstępie dało Stalinowi przewagę, którą wykorzystał do maksimum podczas czterodniowej konferencji. Z chwilą znalezienia się w Teheranie Churchill został odsunięty na boczny tor. Jego prośba o rozmowę z Franklinem Delano Rooseveltem na osobności przed pierwszą sesją plenarną trzech przywódców spotkała się z odmową. Roosevelt, przekonany, że potrafi wpłynąć na Stalina, nie chciał dyskutować z brytyjskim premierem. Podczas jednej z sesji Stalin nagle wyraził chęć stracenia po zakończeniu wojny pięćdziesięciu tysięcy niemieckich oficerów. Churchill oburzył się, zbulwersowany tym pomysłem. Roosevelt „figlarnie" zaproponował, by przywódca Sowietów przystał na czterdzieści dziewięć tysięcy. Churchill jak burza wypadł z pokoju. W końcu Stalin wyszedł, by odszukać brytyjskiego premiera, próbował go udobruchać, zapewniał, że uwaga o egzekucji była tylko żartem „w rosyjskim stylu". Churchill i Roosevelt nie mieli sobie już nic więcej do powiedzenia.

Gra Stalina przy konferencyjnym stole zmierzała do ograniczenia działań brytyjskich i amerykańskich sił zbrojnych do Europy Zachodniej. Spodziewając się, że obecność wojsk alianckich w Europie Środkowej może utrudnić ustanowienie sowieckiej władzy w tym regionie, nie chciał wziąć pod uwagę pomysłu ofensywy przez Bałkany w celu otwarcia jeszcze jednej drogi do

Niemiec. Roosevelt ustąpił, a Averellowi Harrimanowi, swojemu ambasadorowi w Moskwie, powiedział, że „nie obchodzi go, czy kraje graniczące z Rosją zostaną skomunizowane, czy nie". Franklin Delano Roosevelt znalazł płaszczyznę porozumienia ze Stalinem we wspólnym pragnieniu upokorzenia Francji i Niemiec. Jego ambicją było sprowadzenie państw Europy do stanu, w którym USA i ZSRR bez trudu będą nad nimi panowały.

Na ostatniej sesji plenarnej Stalin wyłożył karty na stół: Związek Sowiecki domaga się zwierzchnictwa nad wschodnią Polską. Roosevelt zgodził się przesunąć granice Polski na zachód i przyłączyć do niej część terytorium Niemiec (zażądał jednak, by jego zgoda na to została zachowana w tajemnicy do wyborów prezydenckich następnego roku, nie chciał bowiem tracić poparcia Polonii amerykańskiej). Zamiar Stalina, żeby władać Litwą, Łotwą i Estonią, został teoretycznie pokrzyżowany przez wymóg Roosevelta, by obywatele każdej z tych republik mogli rozstrzygnąć kwestię przyłączenia do ZSRR w referendum. Obywatelom Polski takiej możliwości nie dano. Rok wcześniej Churchill odrzucił roszczenia Stalina wobec Polski, twierdząc uparcie, że jej terytorium zostało „zdobyte w wyniku aktów agresji w karygodnej zmowie z Hitlerem". Podczas konferencji w Teheranie nie był zdolny przeciwstawić się groźbom. W aktualnym układzie sił Polska była zgubiona, jej los przesądzony. Po szczycie nie miało się ukazać żadne oświadczenie w sprawie Polski, jak jednak odnotowuje w swoich wspomnieniach generał Anders, „wytworzył się nastrój obaw, że porozumienie czymś okupiono"[149].

Rozdział dziesiąty

W lipcu 1943 roku z jednostek Armii Polskiej na Wschodzie utworzony został 2 Korpus Polski. Pod koniec roku nareszcie był w stanie przystąpić do walki. Pokonawszy niemal pięć tysięcy kilometrów – statkami, pieszo, ciężarówkami oraz koleją – z Rosji przez Kazachstan do Uzbekistanu, z Uzbekistanu do Turkmenistanu, przez Morze Kaspijskie do Iranu, Iraku, Jordanii i Palestyny, a z Palestyny do Egiptu, jego oddziały były gotowe połączyć siły z brytyjską armią w Afryce Północnej. Polscy żołnierze, niczym Grecy w opisie Ksenofonta w 401 roku p.n.e., przebyli wielkie połacie lądu z głębi kontynentu ku morzu. Grecy krzyczeli radośnie: *Thalatta, thalatta!* (Morze, morze!), kiedy ujrzeli jego migocącą w oddali powierzchnię ze szczytu góry w Trapezuncie. Polacy także się cieszyli, gdy w grudniu 1943 roku trafili do egipskiego Port Saidu nad Morzem Śródziemnym. Zmierzali do Europy, na Półwysep Apeniński. Był wśród nich Czapski.

Spotykając się z żołnierzami innych sojuszniczych sił zbrojnych na kontynencie europejskim, Czapski przekonał się, jak podstępna i rozpowszechniona jest antypolska propaganda Sowietów. Miał wrażenie, że Polacy są coraz mniej znaczący dla alianckich towarzyszy broni, że stają się dla nich wręcz niewidzialni. Artykuły w gazecie polowej armii amerykańskiej „Stars and Stripes” oraz w brytyjskich „8th Army News” były pełne antypolskich inwektyw, z wielokrotnymi wzmiankami o polskich oficerach „rzekomo wymordowanych przez rząd sowiecki”. Z im większym entuzjazmem zachodni sojusznicy odnosili się do „Wujaszka Stalina”, tym bardziej obojętnieli na polskie dylematy. Wtórowali Sowietom w oczernianiu Polaków, oskarżając ich o to, że są faszystami i popierają Niemców,

ponieważ ośmielają się kwestionować motywy Stalina. Generał Anders, który wylądował we Włoszech 6 lutego 1944 roku, oświadczył dowódcy brytyjskiej 8 Armii, generałowi Oliverowi Leese'owi, że „żołnierz 2 Korpusu, rozpoczynając walkę, nie może w piśmie armii, w której szeregach walczy, czytać twierdzeń i ocen odczuwanych jako oszczerstwo pod swoim adresem"[150]. Kilka dni później otrzymał w odpowiedzi depeszę:

> [...] Od czasu naszego ostatniego spotkania w Agnone przemyślałem dokładnie zapatrywania, które Pan Generał w czasie tego spotkania wyraził na temat obecnych zagadnień polskich. Muszę, jako dowódca armii, wytknąć Panu Generałowi jego stanowisko i wskazać, że niepożądane jest, aby dowódca korpusu wypowiadał publicznie zwłaszcza dzisiaj jakiekolwiek poglądy na rozgrywające się wydarzenia polityczne[151].

Anders nie miał się do kogo zwrócić w tej sprawie. 2 Korpus Polski musiał działać pod jurysdykcją Brytyjczyków i Amerykanów. Nie tracąc zimnej krwi, generał zachęcał polskich żołnierzy, żeby odłożyli na razie na bok obawę o przyszłe losy swojej ojczyzny i skupili się na zniszczeniu niemieckiego wroga.

W połowie marca 1944 roku brytyjskiej 8 Armii powierzono kontrolę nad teatrem działań wojennych w południowych Włoszech. Generał Leese zwrócił się do Andersa z propozycją, by rozważył możliwość udziału swoich oddziałów w wielkiej ofensywie mającej otworzyć aliantom drogę do Rzymu. Niemców trzeba było wyprzeć z praktycznie niezagrożonych pozycji pod zrujnowanym klasztorem na szczycie Monte Cassino. Leese dał Andersowi jasno do zrozumienia, że pole bitewne jest wyjątkowo niebezpieczne, w zmasowanej próbie wyparcia trzech najlepszych niemieckich dywizji z ich strategicznej, obróconej w gruzy twierdzy trzeba będzie poświęcić wielu żołnierzy.

Bez opanowania wzniesień Monte Cassino nacierające wojska sprzymierzone nie mogły posunąć się dalej. Od stycznia żadna siła

nie była w stanie zdobyć klasztoru i otaczających go wzgórz. Żołnierze Andersa mieli szansę się sprawdzić. Leese poinformował go, że nie musi podejmować się tej misji – w swoim pierwszym starciu z wrogiem jego korpusowi można przydzielić mniej niebezpieczny odcinek. Na podjęcie decyzji Anders dostał dziesięć minut. Szybko jednak postanowił zaakceptować propozycję. Odznaczenie się w bitwie pokazałoby, na co stać polskich żołnierzy, i zadało kłam uporczywym sowieckim insynuacjom, że Polacy nie chcą się bić. „Zdobyć Monte Cassino i działać na Piedimonte”[152]. Anders przyjął rozkaz.

Potężny stary klasztor Monte Cassino, ośrodek sztuki i kultury zakonnej zbudowany na miejscu rzymskiego miasta, był bombardowany przez lotnictwo amerykańskie w daremnym pokazie siły (od bomb zginęli głównie schronieni w opactwie benedyktynów cywile). Pod koniec kwietnia dwie polskie dywizje, każda złożona z dwóch brygad o niepełnym stanie, przeniosły się na pozycje wyjściowe do natarcia. Anders nie miał do dyspozycji żadnych rezerw mogących wzmocnić szeregi. Noc w noc, bardzo powoli transportowano na zbocze góry zapasy uzbrojenia i amunicji. Pierwszy odcinek pokonywano ciężarówkami, następny obsługiwały mniejsze pojazdy, a kolejny muły. Na potrzeby ostatecznego natarcia zaopatrzenie wnoszono ręcznie, sztuka po sztuce. Żeby stworzyć sieć łączności, zakopano w ziemi wiele kilometrów kabli. W końcu tuż przed północą 11 maja 1944 roku artyleria otworzyła ogień na linii frontu. Kontratak wroga był natychmiastowy i bardzo silny. Od razu zginęło wielu dowódców kompanii i batalionów. Walki były zacięte. Nacierający wielokrotnie zdobywali wyznaczone pozycje, ale nie potrafili ich utrzymać, obrońcy odzyskiwali je, po czym znowu tracili. Niemieckie wojska ze zdwojonym zapałem odpowiedziały na nową falę ognia. Oprócz ostrzału artyleryjskiego Niemcy nadawali wzdłuż frontu przez megafony podburzające slogany propagandowe, pytając polskich żołnierzy w trakcie bitwy,

o co walczą. Czyż nie wiedzą, że ich sojusznicy oddali już Polskę Sowietom? Kto teraz jest ich prawdziwym wrogiem?

Pierwsze natarcie nie zdołało złamać niemieckiego oporu. Zbocze góry było za strome. Niemcy okopali się na szczycie, wśród ruin klasztoru tak bezkształtnych, że polscy żołnierze nie wiedzieli, w co mierzyć z dział. Narażeni na ostrzał, leżeli w płytkich szczelinach otoczeni ciałami towarzyszy zabitych podczas wcześniejszych szturmów. Z bazy położonej niedaleko miejsca bitwy Czapski donosił: „każdy skrawek terenu przechodzi parokrotnie z rąk do rąk. Straty są znów wielkie, rośnie wyczerpanie po obu stronach”[153]. Zniesienie jednego rannego żołnierza pod ostrzałem zajmowało ośmiu żołnierzom trzy godziny. Próbę kolejnego szturmu podjęto kilka dni później, 16 maja, z udziałem tych samych brygad. Późnym popołudniem 17 maja żołnierze posunęli się do przodu w kierunku jaru, który spełniał funkcję naturalnej zapory ogniowej. W tym samym momencie zaatakowali żołnierze brytyjskiego 13 Korpusu, zmuszając Niemców do rozdzielenia siły ognia. Wykorzystując tę sytuację, kilku nastolatków z polskiego pułku ułanów ruszyło do natarcia w poczuciu własnej niezwyciężoności, śmiało pnąc się po stromym zboczu, podtrzymując krzyżowy ogień i ciskając granaty. Tak zdobywano kolejne pozycje, kolejne bunkry. Późnym wieczorem tego dnia Niemcy wreszcie opuścili swoje pozycje, wycofując się na północ. W południe 18 maja plutonowy Emil Czech, przekonawszy się, że w ruinach klasztoru nie ma żywego ducha, chwycił trąbkę sygnałową i odegrał hejnał mariacki. Na Monte Cassino wywieszono polską flagę.

Zginęło ponad ośmiuset Polaków. Życie straciło dwóch na trzech dowódców batalionów. Dwa tysiące ośmiuset żołnierzy odniosło rany. Martwi koledzy zostali rozpoznani, zatroszczono się o rannych, a reszta dalej nacierała. Tydzień później, 25 maja, zdobyte zostało Piedimonte. Armia Andersa stawiła czoło Wehrmachtowi. Droga do

Rzymu została nareszcie otwarta. Za odegranie kluczowej roli w tej operacji generał Anders został odznaczony przez króla Anglii.

Pełen podziwu dla poświęcenia i odwagi żołnierzy 2 Korpusu Polskiego, Czapski nie uczestniczył w codziennych walkach, nie nosił broni, nikt do niego nie strzelał. Mimo to, jak wszyscy żołnierze w Cassino, żył w trudnych bitewnych warunkach. Jego urząd stawiał przed nim wymagania innego rodzaju. Wytchnienia od ciężkiej pracy szukał w dzienniku, zapełniając go szkicami; od czasu wypłynięcia z Egiptu i desantu we Włoszech rejestrował marsz armii na północ – Brindisi, Tarent, Zatoka Neapolitańska, włoskie miasta na wzgórzach, aż do samego Bellagio. Wykonane tuszem, pokryte delikatnymi plamami akwareli i jasne jak śródziemnomorskie światło, przedstawiają kręte drogi, zwieńczone blankami wieże, sady, pasące się krowy, cyprysy i pinie. Ukazane są również sceny z wojskowego życia, wnętrza baraków, żołnierze na i po służbie, w pełnym bitewnym rynsztunku, w grupkach, grających w karty, nadzy, rozebrani do kąpieli. Na jednym z podkolorowanych szkiców widok falistych wzniesień narysowanych wirującymi liniami ustępuje miejsca odległej górze ze strzałką wskazującą jej wierzchołek: „Cassino”.

Zapisy w dzienniku Czapskiego stanowią intymny wyraz jego życia duchowego. Każdego dnia relacjonuje, co myśli, czyta lub wspomina. Jego uporczywe troski nie dotyczą tego, co akurat dzieje się wokół (bitewnego zamętu, śmierci i obowiązków służbowych). W Loreto koło Ankony chodzi zadumany po zakrystii św. Jana, szkicuje pełne życia renesansowe freski Luki Signorellego. Jego wojenne zapiski często brzmią tak, jakby ich autor niezupełnie żył w tym samym miejscu i czasie co jego towarzysze z wojska. W jego umyśle przeszłość i teraźniejszość współistnieją na równych prawach. Między tym, co pisano, malowano, czego doświadczano czterysta lat wcześniej, a tym, czego doświadcza obecnie, różnica jest niewielka. W dzienniku z tego czasu pisze, że sztuka to

doświadczenie życia; to kontemplacja, to wizja życia i, w gruncie rzeczy, zerwanie z czasem. To, że myśli o tworzącym w szesnastym wieku Breughlu, którego obraz właśnie obejrzał, lub o wierszu Mickiewicza czy słowach z powieści Dostojewskiego, którą czyta, jest równie prawdopodobne jak to, że analizuje przebieg zdarzeń w otaczającym go teatrze wojny. Rozmaite szczegóły dziennika odmalowują pozorną niezmienność włoskich miast i wiosek, ich „czas zawieszony", pogrążony w równej mierze w przeszłości co w teraźniejszości. Czapski obserwuje krajobraz i zaludniających go ludzi, notuje wrażenia, nabiera sił, utwierdza się w poczuciu celu.

Chętnie przytacza cudze głosy. W jeden z kajetów, z zapiskami prowadzonymi podczas kampanii włoskiej 1944 roku, wkleił niewielki wycinek, fragment *Rencontre à Sorrente* Gide'a, gdzie pisarz narzeka na wymogi dziennika, w którym ustawicznie walczą ze sobą życie wewnętrzne i zewnętrzne:

> Robię sobie wyrzuty za to, o czym ledwie wspomniałem w swoim dzienniku, który pozostawia niewielki tylko ślad wielu ważnych wydarzeń z mojego życia; tak właśnie ten dziennik zdradza mnie bezgranicznie, ponieważ nie zajmuję się nim wytrwale, mówię do niego jedynie w jałowych okresach, w których jest mi potrzebny, w którym trzymam się go, żeby uciec od nudy bądź smutku, a czasem nawet od rozpaczy[154].

Czapski podkreśla wydrukowane słowa *ce journal me trahit sans cesse* („ten dziennik zdradza mnie bez przerwy"). Przywłaszcza sobie wyrażenie Gide'a *dans les périodes désertiques*, zapisując je odręcznie obok opublikowanego tekstu i dodając słowa *de ma vie*, „w jałowych okresach mego życia". Czapski zawsze reaguje entuzjastycznie na słowa wyrażające znaną mu prawdę, wycina je, wkleja do swojego dziennika, świętując moment solidarności, serdecznego, instynktownego braterstwa.

Czwartego czerwca 1944 roku, dwa dni przed lądowaniem aliantów w Normandii, amerykańska 5 Armia wkroczyła do Rzymu, pierwszej europejskiej stolicy wyzwolonej przez wojska sojusznicze. Niedługo potem amerykańscy i francuscy żołnierze ruszyli dalej. Czekał ich udział w kolejnej inwazji, operacji „Dragoon", zaplanowanej na południu Francji w sierpniu. Polacy zostali we Włoszech. Ich następną misją było zabezpieczenie bazy zaopatrzeniowej na wybrzeżu Adriatyku. Okręty wiozące niezbędne zaopatrzenie szukały bezpiecznego portu, do którego mogłyby zawijać. Osiemnastego lipca, po ciężkich walkach, 2 Korpus Polski zdobył portowe miasto Ankona. Po intensywnym rozminowywaniu okręty wojenne aliantów znowu mogły zacumować. Ofiarą śmiertelną usuwania min padł Adolf Bocheński, człowiek, którego Czapski po raz pierwszy spotkał w Iraku i zaliczał do najświatlejszych, najbardziej przenikliwych myślicieli, jakich kiedykolwiek znał (na pustyni odnajdywał drogę według gwiazd, które uważał za stare przyjaciółki, deklamując po niemiecku fragmenty *Fausta* Goethego). Ten mistrz w rozbrajaniu min lądowych, sadystycznie podkładanych przez Niemców, prowadził tyle patroli na czworakach, że twierdził, iż tak chodzi lepiej niż na prostych nogach. W Ankonie, ze zranioną prawą ręką na temblaku, zginął, rozbrajając minę, dwudziestą trzecią tego dnia. Po walkach o Ankonę polskie oddziały otrzymały pierwszą szansę na odpoczynek i przegrupowanie.

W czerwcu i lipcu 1944 roku amerykańska dziennikarka Martha Gellhorn przebywała we Włoszech w reporterskiej misji. W latach wojny podróżowała po Europie, relacjonując przebieg walk i opisując toczących je żołnierzy w dwunastu krajach, często biwakując w polu wśród walczących oddziałów. Od czasu pokonania hitlerowskiej 6 Armii pod Stalingradem w lutym 1943 roku amerykańska prasa była zahipnotyzowana sowieckim przywódcą i Armią Czerwoną. Magazyn „Time" przyznał Stalinowi tytuł „Człowieka roku" 1943. Tygodnik „Life" sugerował w reportażach,

że NKWD jest „policją państwową podobną do FBI”. Pod koniec lipca 1944 roku Martha Gellhorn spędziła trochę czasu w pobliżu Ankony ze Strzelcami Karpackimi, dywizją 2 Korpusu. Jej wrażenia i analiza stanowiły zasadniczą część artykułu, który przedstawiła redakcji „Collier’s Weekly”:

> Wszyscy Polacy bez przerwy mówią o Rosjanach. Kilka razy dziennie gromadzą się wokół samochodu, w którym znajduje się radio, i wysłuchują wiadomości; słuchają wszystkich informacji w języku polskim, bez względu na to, skąd pochodzą. Posuwanie się Rosjan przez Polskę śledzą z pełnym udręki zaciekawieniem. Odniosłam wrażenie, że tutaj, na polskim odcinku włoskiego frontu, ludzie wiedzą albo o tym, co się dzieje dziesięć kilometrów dalej, albo o tym, co dzieje się w Polsce, o niczym więcej. [...] Co zdarzyło się w Polsce, można było wyczytać z twarzy i oczu każdego żołnierza. [...]
>
> Do Polski, do wspaniałych Karpat droga daleka i każdy kilometr tej drogi został okupiony wielkim męstwem. Teraz jednak ci żołnierze nie wiedzą, do czego wrócą w swoim domu. Walczą z wrogiem, którego mają przed sobą, walczą wspaniale. I jak ognia boją się sojusznika, który już jest na ich ojczystej ziemi. Nie wierzą bowiem, że Rosjanie opuszczą ich kraj po wojnie; boją się, że zostaną złożeni w ofierze na ołtarzu pokoju, jak Czechosłowacja w roku 1938. Trzeba pamiętać, że niemal każdy z tych ludzi, bez względu na stopień, przynależność klasową lub stan majątkowy, siedział podczas tej wojny albo w niemieckim, albo w rosyjskim więzieniu. Trzeba pamiętać, że od pięciu lat nie mają żadnych wieści od swoich rodzin, z których wiele nadal więzionych jest w Rosji lub Niemczech. Trzeba pamiętać, że ci Polacy mają za sobą zaledwie dwadzieścia jeden lat narodowej wolności oraz długie bolesne wspomnienie obcego panowania[155].

Relacja Marthy Gellhorn nigdy nie została opublikowana przez tygodnik, który ją zlecił. Redakcja uznała, że jest zbyt krytyczna wobec ZSRR.

W roku 1939, gdy wybuchła wojna, Wielka Brytania i Francja nie przyszły Polsce z pomocą, jak obiecywały. W 1944, gdy wojna dobiegała końca, Brytyjczycy i Amerykanie znowu nie dotrzymali wcześniejszych zobowiązań. Nie zważając na zasady samostanowienia, śmiało proklamowane w Karcie Atlantyckiej, rządy Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii zabrały się do

ustalania przyszłych granic Polski w negocjacjach, do których nie zaproszono polskich władz. Pod koniec lata 1944 roku wydawało się przesądzone, że Polska przejdzie jedynie spod okupacji niemieckiej pod sowiecką.

Dwudziestego lipca rozeszła się w Europie wieść o nieudanym zamachu na Hitlera. Wśród państw sprzymierzonych wzbudziło to bezpodstawne nadzieje, że nazistowska machina wojenna w końcu się zatnie. Dwa dni później Stalin wydał manifest stwierdzający, że „jedyną legalną tymczasową władzą wykonawczą w Polsce" jest utworzony przez niego Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego. Stalin odciął się od jakichkolwiek związków z londyńskim rządem na uchodźstwie. Armia Czerwona zerwała kontakty z polskim podziemiem. O tej zmianie statusu nigdy nie powiadomiono dowództwa Armii Krajowej, która nadal liczyła na walkę ze wspólnym wrogiem u boku sowieckich żołnierzy. Nagle żołnierze AK zdali sobie sprawę, że Armia Czerwona daje im wybór między przysięgą wierności ZSRR a aresztowaniem.

Trzydziestego pierwszego lipca na wschodnim brzegu Wisły w Warszawie w końcu zamajaczyły sowieckie czołgi. Dowódca AK, Tadeusz Bór-Komorowski, wydał od dawna oczekiwany rozkaz rozpoczęcia akcji zbrojnej. Gdy wieść ta rozeszła się w Warszawie, powstańcy wydobyli broń – karabiny, granaty, pistolety i noże – ze wszystkich zakamarków, w których ukrywali ją od 1939 roku. Celem była walka z wycofującymi się Niemcami przez pięć dni, po których spodziewano się wsparcia przez sowieckie posiłki. Powstanie warszawskie rozpoczęło się w ostatnim możliwym momencie, 1 sierpnia 1944 roku. Miasto stało się siatką oddzielnych pól bitwy.

Odwet był brutalny. Powstańcy szybko okazali się bezsilni. Pierwszy dzień walk przyniósł drobne sukcesy i druzgocące porażki, ale najbardziej chyba wymowna odpowiedź nadeszła od Hitlera – na wieść o polskim oporze rozkazał Heinrichowi Himmlerowi zetrzeć Warszawę z powierzchni ziemi. Żołnierze niemieccy mieli nie brać

jeńców, lecz ich zabijać. Wszystkich – mężczyzn, kobiety i dzieci. Specjalna grupa słynnych z sadyzmu komandosów SS urządziła w stolicy krwawą łaźnię.

Apele komendy AK do dowódców sił zbrojnych państw sprzymierzonych trafiały w próżnię. Wielokrotnie słyszeli litanię przyczyn, dla których wsparcie było niemożliwe: alianckie bazy lotnicze znajdowały się za daleko od Warszawy, by można było dokonywać zrzutów z zaopatrzeniem; ryzyko było za duże; liczba samolotów za mała. Szybko stało się jasne, że Armia Czerwona nie zamierza wesprzeć Warszawy w walce z Niemcami, chociaż we wschodnich dzielnicach miasta i poza nim zgromadziła zbrojne oddziały znacznej wielkości. Sowieckie czołgi stały bezczynnie w miejscu. Stalin, kiedyś sojusznik Hitlera, a teraz jego wróg, odmawiał też zgody na to, by samoloty brytyjskie i amerykańskie uzupełniały zapas paliwa na którymkolwiek z sześciu sowieckich lotnisk będących w ich zasięgu. Na Warszawę i jej mieszkańców spadały kolejne fale niemieckich bombardowań – Sowieci nie użyli artylerii przeciwlotniczej, pozostawiając niebo nad miastem otwarte dla samolotów zwiadowczych i bombowców Luftwaffe. Z punktu widzenia Sowietów im więcej żołnierzy AK i przedstawicieli polskiej inteligencji zabijali Niemcy, tym lepiej. Stalin uparcie twierdził, że nie ma żadnego powstania, nie istnieje w Polsce podziemna armia ani rząd. Jeżeli były jakieś zamieszki, to wszczęli je przestępcy – on nie udzieli im pomocy.

W tym samym okresie podziemny ruch oporu generała de Gaulle'a cieszył się wielkim wsparciem aliantów w marszu na Paryż. Francuska stolica została wyzwolona 25 sierpnia 1944 roku. W czasie gdy w Paryżu świętowano wyzwolenie, w Warszawie ginęły dziesiątki tysięcy cywilów. Bomby spadały na miasto przez całą dobę. Nie było godziny, by nie płonęła któraś z dzielnic. Niszczenie i zabijanie trwało z niesłabnącą siłą. Opór miasta nie ustawał. Pomoc nie nadeszła.

Na rozgrywającą się w Warszawie tragedię świat zwrócił uwagę dopiero wówczas, gdy dziennikarze światowej prasy wytrzeźwieli po upojnych zabawach na ulicach Paryża. Uparta odmowa pomocy Polakom walczącym z hitlerowskim okupantem powoli zaczynała budzić pomruki oburzenia. Gdy sowieckie siły zbrojne czekały bezczynnie, aż Niemcy zburzą i wyludnią polską stolicę, w Polakach, od wielu miesięcy przedstawianych w prasie jako przeszkoda na drodze do jedności obozu Sprzymierzonych, nagle dostrzeżono ofiary sojuszniczej nieustępliwości.

Czapski miał szczegółowe informacje o powstaniu od swojej siostry Marii, która została w Warszawie. Pisała do niego regularnie i przesyłała wiadomości rozmaitymi kanałami. Wstrząśnięty milczeniem Zachodu wobec takiego kataklizmu, Czapski napisał piętnastostronicowy list otwarty do dwóch wybitnych francuskich pisarzy i mężów stanu, których znał od lat dwudziestych, Jacques'a Maritaina oraz François Mauriaca. List był protestem przeciwko obojętności strażników europejskiego chrześcijaństwa w obliczu prześladowań Polaków. Tekst Czapskiego był pełen uznania dla Mauriaca za jego oburzenie frankistowską masakrą hiszpańskich Basków oraz dla Maritaina za nieustanną obronę prześladowanych Żydów. Obaj pisarze publicznie potępili faszyzm oraz totalitaryzm i byli prawymi ludźmi. Czapski darzył obu, jako ostoje tolerancji i nonkonformizmu, wielkim szacunkiem. Tym bardziej nie mógł zrozumieć ich milczenia: „Waszym milczeniem będziecie współdziałać w zniszczeniu – może na zawsze – tak cennego, dla was i dla nas, autorytetu moralnego i intelektualnego Francji na świecie”[156]. Zważywszy na bezmiar przemocy użytej wobec ludności Warszawy, Czapski wyczuł w ich milczeniu rodzaj wyparcia – Zachód nadal udawał, że nie słyszy wołań ze Wschodu.

Po licznych zmianach wprowadzonych przez brytyjskich cenzorów list Czapskiego do Mauriaca i Maritaina został opublikowany w „Orle

Białym”. Za zgodą generała Andersa autor rozpowszechniał go dalej, licząc, że skłoni adresatów do zaangażowania, do zapoczątkowania dialogu o przyszłości Polski. Opublikowany apel trafił do Nowego Jorku, gdzie zyskał poparcie wielu wybitnych polskich myślicieli i ludzi kultury, którzy napisali list towarzyszący i zadbali, żeby oba teksty zostały szeroko rozpowszechnione. „Ten list – zauważył Gustaw Herling-Grudziński – w którym nie zważa na swoje uczucia przyjaźni i podziwu, to głos człowieka zbyt przywiązanego do francuskich tradycji niezależności myślowej, by milczeć. To apel do prawdziwej Francji, Francji z czasów procesu Dreyfusa”[157].

Maritain i Mauriac nigdy na niego nie odpowiedzieli.

W połowie stycznia 1945 roku Armia Czerwona zajęła to, co zostało z Warszawy. Kilka tygodni później w Jałcie Wielka Trójka zebrała się na kolejnej konferencji, żeby debatować nad przyszłym światowym ładem. Churchill znowu już na wstępie mógł się przekonać, jak bardzo jego pozycja negocjacyjna osłabła. Marny stan finansów brytyjskiego imperium sprawiał, że premier Albionu przestał być równorzędnym partnerem dla pozostałych przywódców. Pragnienie Churchilla, by poruszyć kwestię honorowego rozstrzygnięcia dla Polski – niewiele znaczyło. Głównym celem amerykańskiego prezydenta było uzyskanie gwarancji, że Sowieci włączą się do walki z Japonią. Wojna w Europie zbliżała się do końca i Roosevelt z przyjemnością dzielił Stary Kontynent, z Wielką Brytanią włącznie. Stalin doskonale znał motywy zachodnich przywódców. Zanim jeszcze konferencja się rozpoczęła, podwójni agenci, Donald Maclean w Waszyngtonie i Guy Burgess w Londynie, wtajemniczyli Sowietów w szczegóły ich strategii. Przy stole negocjacyjnym trzymał w ręku wszystkie karty.

Przyszłość Polski zdominowała sześć sesji plenarnych. Odpowiedź na pytanie, który rząd będzie uznawany za granicą – londyński czy moskiewski Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego – nie budziła

wątpliwości. Wykonano jedynie mało entuzjastyczne, okraszone efektowną retoryką gesty na rzecz zagwarantowania „demokratycznych” wyborów i samostanowienia Polaków. Sowiecki przywódca nalegał na „rosyjski pokój” dla Polski – pokój utrzymywany przez rząd z jego nadania, nadzorowany przez sowieckie wojska, podlegający bezpośrednio Moskwie.

We wrześniu 1939 roku Polska była pierwszym krajem, który stawił czoło niemieckiej machinie wojennej. W styczniu 1942 roku przedstawiciele polskich władz przybyli do Waszyngtonu, żeby podpisać Deklarację Narodów Zjednoczonych wraz z dwudziestoma pięcioma innymi państwami sprzymierzonymi, z których każde zgodziło się ratyfikować zapisy Karty Atlantyckiej, wyrzekając się możliwości odrębnego pokoju z państwami Osi. Wiosną 1945 roku, gdy koniec wojny w Europie wydawał się bliski, przedstawicieli pięćdziesięciu jeden państw zaproszono do San Francisco w celu opracowania statutu międzynarodowej organizacji pokojowej, która miała nosić nazwę Narodów Zjednoczonych. Konferencja Narodów Zjednoczonych rozpoczęła się 25 kwietnia 1945 roku – Polski, jako jedynej spośród sygnatariuszy Deklaracji Narodów Zjednoczonych, nie zaproszono. Dwa miesiące później stu pięćdziesięciu trzech delegatów podpisało Kartę Narodów Zjednoczonych. Nie ma wśród nich żadnego polskiego nazwiska.

5 lipca 1945 roku prezydent Truman oznajmił, że Tymczasowy Rząd Jedności Narodowej, powołany przez Bolesława Bieruta 28 czerwca tego roku, uznaje się za legalny rząd Polski. Następnego dnia Jan Ciechanowski, polski ambasador w Stanach Zjednoczonych, podał się do dymisji wraz z całym personelem ambasady. Swoje wojenne wspomnienia zatytułował *Przegrani zwycięzcy.*

Polska została oficjalnie podporządkowana wymogom sowieckiej geopolityki. Po kilku miesiącach podobizna Stalina pojawiła się na

znaczku poczty Polski Ludowej, upamiętniającym „miesiąc przyjaźni polsko-radzieckiej”.

DYPLOMATA, WIELKI JAŁMUŻNIK, „KULTURA”

CZĘŚĆ TRZECIA: 1945–1951

Rozdział jedenasty

Polacy byli psychicznie wyniszczeni. Kraj stracił jedną piątą przedwojennej ludności – ponad pięćset tysięcy walczących mężczyzn i kobiet oraz sześć milionów cywilów, było w nim prawie milion sierot wojennych i ponad pięćset tysięcy inwalidów. Polska straciła trzydzieści osiem procent majątku narodowego. Francja – półtora procent, Wielka Brytania – osiem dziesiątych procent. Ogromne połacie kraju oraz dwa wielkie ośrodki kulturalne – Lwów i Wilno – przestały należeć do Polski. Członek zwycięskiego sojuszu został potraktowany przez swoich sojuszników jak państwo wrogie, pozbawiony terytorium i wolności. Sprzeczne koncepcje, czym Polska była i czym miała się stać, wytrącały wszystkich z równowagi. „Do dziś niewielu spotykam Polaków zdolnych do beznamiętnej oceny tej tragedii narodowej”[158] – stwierdził Czapski. Kto był władny określić kształt aktualnej tożsamości tego państwa jako ojczyzny, jako ducha, jako narodu?

Historycy uważają 8 maja 1945 roku, dzień kapitulacji Niemiec, za oficjalny „koniec działań wojennych” i początek nowej Europy. Dla Polaków jednak działania wojenne wcale się nie skończyły. Na polskich żołnierzy i obywateli, po sześciu latach walki, sowieccy okupanci urządzali obławy, oskarżali o kolaborację z nazistami, deportowali lub torturowali, często mordowali. Nowo osadzony w Warszawie Tymczasowy Rząd Jedności Narodowej pozbawił stopni oraz obywatelstwa polskiego generała Andersa i siedemdziesięciu pięciu najwyższych rangą oficerów, oskarżając ich *in absentia* o zbrodnie przeciwko narodowi polskiemu. Pod koniec wojny poza granicami polski stacjonowało ponad dwieście tysięcy polskich żołnierzy. Komu i czemu mieli pozostać wierni?

Następca Anthony'ego Edena na stanowisku brytyjskiego ministra spraw zagranicznych, Ernest Bevin, były przywódca związkowy, dał zupełnie jasno do zrozumienia, że chce, aby zdemobilizowane polskie oddziały jak najszybciej repatriowano. Wchłonięcie tak pokaźnej liczby krzepkich mężczyzn przez rynek pracy oznaczałoby znacznie mniej ofert zatrudnienia dla demobilizowanych żołnierzy brytyjskich. Dokąd jednak mieli się udać polscy żołnierze? Gdzie był ich dom? Generał Anders nie chciał podporządkować się sformułowanemu przez Bevina żądaniu repatriacji swoich ludzi, dopóki w Polsce nie zostaną zagwarantowane wolne wybory. Prawdopodobieństwo, że tak się stanie, było niewielkie. Spośród wszystkich żołnierzy dywizji, które opuściły Związek Sowiecki jako część przyszłego 2 Korpusu Polskiego, jedynie drobna część wróciła do kontrolowanej przez komunistów Polski. Ludzie ci byli po powrocie narażeni na prześladowania, uwięzienie, a nawet śmierć. Traktowano ich podejrzliwie, nie wierzono, że dochowają wierności rządowi zainstalowanemu pod ich nieobecność przez Moskwę.

Myśl o żołnierzach, którym odmówiono prawa do ojczyzny, a tym bardziej powrotu do niej, nie dawała Winstonowi Churchillowi spokoju. W kwietniu 1945 roku rozważał przygotowanie operacji „Unthinkable". Ujawniona dopiero w 1998 roku, operacja ta stanowiła militarny plan awaryjny na wypadek wojny ze Związkiem Sowieckim. Jej głównym celem było uzyskanie kontroli nad wschodnią Europą i wymuszenie „uczciwego ładu" dla Polski. Strategia operacji zakładała uderzenie z zaskoczenia 1 lipca na oddziały Armii Czerwonej skoncentrowane wokół Drezna, żeby „narzucić Rosji wolę Stanów Zjednoczonych i Imperium Brytyjskiego". Plan ten nigdy nie wyszedł poza fazę koncepcyjną. W tym czasie Sowieci mieli w Europie czterokrotną przewagę stacjonujących żołnierzy i dwukrotną posiadanych czołgów. Churchill wycofał się z realizacji planu, nadal jednak ubolewał nad problemami, przed którymi stanęli Polacy.

Przemierzając Bliski Wschód z armią Andersa, Czapski stale próbował wzbogacić swoją wiedzę o różnych grupach politycznych i społecznych, które spotykał. Przeglądając półki z książkami w teherańskim antykwariacie w poszukiwaniu informacji o szyitach i sunnitach, natrafił na wydaną w 1865 roku książkę Josepha Arthura de Gobineau, zatytułowaną *Les religions et les philosophies dans l'Asie centrale.* Przez resztę wojny i swojego życia trzymał ją pod ręką; z czasem, postrzępiona i naddarta, stała się dla niego talizmanem. Z kart tej książki przemówił do Czapskiego opis mieszkańców Azji Środkowej, którzy przetrzymując rządy kolejnych walczących ze sobą dynastii, bezsensowne rzezie, ruinę miast, niszczenie handlu i wielokrotne pokoleniowe rozłamy w rodzinach, mieli skłonność do popadania w rodzaj katalepsji. Dominował nastrój apatii i znużenia, zobojętnienia na życie, przekonanie, że do niczego nie warto się przywiązywać, że nic nie jest rzeczywiste. W opisanej przez Gobineau atonii, rodzaju głębokiej apatii, Czapski upatrywał poważne zagrożenie dla siebie i ludzi, którzy go otaczali. Dostrzegł jej kuszący urok – powolne pogrążanie się w letargu i bezsilności, trzymanie świata na dystans po zbyt bolesnych przeżyciach. Była to dla niego opowieść ku przestrodze, mimo że pozostał zdyscyplinowany i czujny; choć atonia nigdy mu nie groziła, napisał: „te strony Gobineau przeżyłem prawdziwie jako coś własnego nie w Teheranie, ale dopiero tu, w Paryżu, dokąd w 1945, po wojnie, przyjechałem z Włoch"[159]. Przekazanie tej książki w ręce Czesława Miłosza okazało się mieć jeszcze głębsze konsekwencje. Odkrywszy w tekście Gobineau islamskie pojęcie „ketman", czyli maskowanie się, Miłosz wykorzystał je jako metaforę do opisu, jak obywatele Europy Środkowej, niczym mieszkańcy Azji Centralnej, nauczyli się stąpać po polach minowych totalitarnego ucisku dzięki zatajaniu swoich prawdziwych uczuć, znajdując sposób na życie w sprzeczności między tym, co się mówi, a tym, co się myśli. Opisał to w *Zniewolonym umyśle* – studium atrakcyjności stalinizmu dla intelektualistów, które przyniosło mu

sławę. Miłosz zwykł czerpać pomysły od innych i czynić z nich dobry użytek; Czapski miał dar podsuwania ich właściwym osobom.

Na miesiąc przed kapitulacją nazistowskich Niemiec i ogłoszeniem „zwycięstwa w Europie" Władysław Anders wysłał Czapskiego z Rzymu z poleceniem, by pozyskał poparcie dla Polski wśród intelektualistów w Londynie i Paryżu. Generał powierzył mu też zorganizowanie biura 2 Korpusu w Paryżu.

> W 1945 roku, po dziesięciu latach nieobecności, przyjechałem do jeszcze pustego, jakby skurczonego i smutnego Paryża. Montparnasse był pusty zupełnie, na ulicach widać było rzadkie auta, przeważnie amerykańskie, na bulwarach tłumy amerykańskich i angielskich żołnierzy włóczyły się bez celu. Pomimo „Libération", pomimo potężnego „V" z reflektorów nad Łukiem Triumfalnym na fiołkowym niebie, cóż to był za kontrast z dawnym Paryżem.
>
> Nagle odczułem, jakby bez udziału świadomości, że Paryż już umarł, że to nie Paryż, a ruina Paryża, że patrzę na falę zieloną i ciężką, która to miasto lada chwila zaleje, zatopi. [...] Cały pejzaż, tak delikatny w cieniach i światłach różowoniebieskich, był aż nierealny – znów przeszyło mnie dziwne wrażenie: ten pejzaż, nasiąknięty francuskimi i polskimi wspomnieniami, nie istnieje w rzeczywistości, może za chwilę się rozwiać, *to przywidzenie*[160].

Przyjazd do Paryża zbiegł się z czterdziestymi dziewiątymi urodzinami Czapskiego. Przed sobą miał jeszcze lat czterdzieści osiem. Z wyjątkiem jednego pejzażu miejskiego namalowanego w Bagdadzie od bardzo dawna nie miał pędzla w ręce. Warszawa, jego dom rodzinny w chwili wybuchu wojny we wrześniu 1939 roku, była w ruinie. W porównaniu ze zburzeniem praktycznie wszystkich budynków w mieście, spaleniem bezcennych zbiorów sztuki oraz celowym zniszczeniem bibliotek utrata dorobku jednego artysty stanowiła błahostkę. Ale była to jego błahostka. Sześć lat wojny unicestwiło nie tylko dyscyplinę życia w malarskiej pracowni, ale i same obrazy, ich namacalne pozostałości zniknęły gdzieś pod stertami popiołu i gruzu. W tym momencie Czapski był zmuszony zastanowić się, czy nadal ma prawo nazywać siebie malarzem.

Wkraczając w pięćdziesiąty rok życia, napisał, że będzie musiał „znowu zaczynać od zera”.

Obowiązek jednak wzywał. Czapski wiedział, czego inni od niego oczekują, czego sam oczekuje od siebie i za jaką cenę. Musiał poskromić chęć powrotu do malarskiego życia. Jego twórcze impulsy musiały poczekać. Określając priorytety na najbliższy okres, wiele razy stawiał dwa, siłą rzeczy połączone ze sobą pytania: „Jak stać się lepszym człowiekiem?” oraz „Jak pozostać wiernym sobie?”.

W Londynie i Paryżu pojawił się jako poseł reprezentujący zarówno polski rząd na uchodźstwie, jak i armię, rozsądny człowiek w oku cyklonu. W stolicy Francji Czapski mógł bardziej niż ktokolwiek inny spośród współpracowników Andersa działać w interesie niekomunistycznej Polski. Zasięg jego wpływów był bardzo szeroki. Znał wiele ważnych postaci lewicy intelektualnej i z łatwością poruszał się w labiryncie jej ugrupowań. Miał bezpośrednie powiązania z politycznym centrum, zwłaszcza dzięki przyjaźni z André Malraux i znajomości z generałem de Gaulle’em. Miał też dostęp do konserwatywnych przywódców, dzięki znajomościom w arystokratycznych kręgach polskiej dyplomacji oraz wyższych sferach hierarchów Kościoła katolickiego. Nie pragnął nigdy władzy dla siebie, wiedział jednak, jak z korzyścią wyzyskać wizerunek człowieka kulturalnego i uczciwego w celu nawiązania kontaktów politycznych. Miał opinię człowieka niezależnego, honorowego i godnego zaufania.

Orędując za obecnością Polaków w Paryżu, Czapski spełniał funkcję dziwnie podobną do tej, którą sprawował dwie dekady wcześniej na znacznie mniejszą skalę wśród dwunastki malarzy. W jednej ze swoich pierwszych misji zwrócił się zresztą o pomoc właśnie do dobrej znajomej z tamtych czasów. Misia Godebska-Sert spędziła całą wojnę w Paryżu, nieskazitelna reputacja zapewniała jej swoistą nietykalność. Teraz, skoro francuskie władze miały

niebawem cofnąć uznanie rządowi polskiemu w Londynie, należało koniecznie usunąć poufne dokumenty z biur rządu i armii, ponieważ miejsca te były narażone na włamania sowieckich tajnych agentów. Razem, szybko i skutecznie, doprowadzili do zebrania tych materiałów. Misia była gotowa ukryć dokumenty w swoim mieszkaniu przy rue de Rivoli, Czapski mógł na chwilę odetchnąć. W końcu zostały przewiezione do nowo powstałej bazy polskich działań, którą stworzono w Hôtel Lambert.

Hôtel Lambert, przykład wyjątkowo dobrze zachowanej siedemnastowiecznej paryskiej architektury i malarstwa dekoracyjnego, jest luksusową miejską rezydencją zaprojektowaną i wybudowaną przez Louisa Le Vau nad brzegiem Sekwany na wschodnim krańcu Wyspy Świętego Ludwika. Został zakupiony w 1843 roku przez księcia Adama Czartoryskiego, a jego nazwa stała się określeniem grona dziewiętnastowiecznych polskich liberałów na uchodźstwie po upadku powstania listopadowego. Dzięki szczodrości księcia Hôtel Lambert zapewniał schronienie ludziom zaangażowanym we wspieranie i zachowanie języka polskiego oraz polskiej kultury, w czasach gdy podlegały one brutalnym represjom cesarskich władz Rosji, Prus i Austro-Węgier. Te dwa słowa stały się równoznaczne ze sprawą polskiej niepodległości w sercu Europy. Honoré de Balzac, Eugène Delacroix, Ferenc Liszt, Hector Berlioz i George Sand byli stałymi gośćmi pięknego domu i jego ogrodów, a bywało, że wszystkich witał Fryderyk Chopin, częsty gość Hôtel Lambert, który komponował polonezy na doroczne bale w rezydencji.

Hôtel Lambert, po z górą stu latach pozostawania własnością rodu Czartoryskich, nadal stanowił kamień probierczy dla polskich wychodźców. Czapskiemu zaproponowano, by uczynił z niego swój dom na wiele miesięcy 1945 roku, kiedy przeprowadził się z Rzymu do Paryża; jego dobry znajomy Stefan Zamoyski, były adiutant generała Sikorskiego, był mężem Elżbiety Czartoryskiej, której

rodzina nadal utrzymywała elegancką rezydencję. Zdjęcia z okresu tego wydłużonego pobytu ukazują Czapskiego, jak wczesną wiosną stoi na tarasie *jardin suspendu* przed pokrytymi świeżymi pąkami gałęziami drzew nad Sekwaną. Dopiero co zrzucił mundur, ma na sobie dość elegancką dwukolorową marynarkę; spogląda w obiektyw głęboko zapadniętymi oczami. Towarzyszy mu Marynia; kolejne zdjęcia przedstawiają ich wśród przyjaciół w ogrodzie. Ich twarze zdradzają zarówno ulgę z powodu końca wojny, jak i powściągany lęk przed niepewną przyszłością.

O wsparcie dla sprawy niekomunistycznej Polski Czapski kołatał do wszystkich drzwi. Umówił się na spotkanie w domu André Gide'a, autora *Powrotu z ZSRR*, wczesnej przestrogi przed niszczącym wpływem totalitaryzmu. Gide z uwagą wysłuchał apelu swojego gościa o pomoc, po czym wstał, żeby poszukać jakiejś książki. Wrócił z tomem swojego dziennika, opublikowanego we fragmentach. Czapski chętnie wklejał jego drukowane ustępy w karty pomiędzy własne zapiski. Gide stanął przed nim, otworzył na wybranej wcześniej stronie i zaczął głośno czytać fragment o ogromnych cierpieniach Polski. Później Czapski miał opisać tę scenę oraz swoją irytację, gdy gospodarz wygłaszał te słowa takim tonem, jakby wyszły spod pióra Racine'a. Głęboko poruszony własnym człowieczeństwem, Gide uważał tę współczującą wzmiankę na stronach swojego dziennika za nieoceniony wkład w sprawę Polski. Dał jasno do zrozumienia, że ma do zaofiarowania tylko te słowa.

W chaotycznym okresie pracy i podróży Czapski stale wędrował między Paryżem, Londynem i Rzymem. *Wspomnienia starobielskie*, jego opis życia w sowieckim obozie jenieckim, zostały wydane w 1944 roku w Rzymie, a rok później w tłumaczeniu na francuski. Książka, obfitująca w sylwetki innych oficerów i jeńców, których miał już nigdy nie zobaczyć, jest przenikliwa i rzeczowa. We wstępie do francuskiego wydania Gustaw Herling-Grudziński, sam

więzień sowieckich łagrów, zauważył, że wydarzenia opisane przez Czapskiego „przeżył Polak, przemyślał Europejczyk i napisał malarz". Książka ta, dodał, „wygląda [...] jak mocno podniszczony i zamokły dziennik, wyrzucony z tonącego okrętu"[161].

Czapski został przedstawiony przebywającemu wówczas w Paryżu George'owi Orwellowi, piszącemu do „Observera" i „Manchester Evening News". Jego błyskotliwa książka o systemie totalitarnym, *Folwark zwierzęcy*, wciąż była w korekcie, publikację od dawna odraczano (radykalny socjalista, wydawca Victor Gollancz, który wydał wcześniejsze kontrowersyjne tytuły Orwella, odrzucił rękopis jako atak na reżim sowiecki, kluczowego sojusznika w wojnie. T.S. Elliot odrzucił ją w imieniu wydawnictw Faber & Faber i Jonathan Cape, najpierw obiecywał publikację, a potem zmienił zdanie. W końcu książka ukazała się nakładem wydawnictwa Secker & Warburg). Podczas rozmowy przy obiedzie Czapski rzucił zdawkową uwagę o odwadze, jaką wykazał się Stalin, zostając w Moskwie podczas niemieckiego natarcia. Skłoniło to Orwella do zmiany jednego słowa we własnej książce, żeby zniuansować opinię o pyszałkowatym bohaterze, knurze Napoleonie, w sposób oczywisty wzorowanym na Stalinie (opisując zwierzęta, które „padły na brzuchy" w reakcji na ogłuszający huk, autor postanowił zmienić słowa „wszystkie zwierzęta z Napoleonem włącznie" na „wszystkie zwierzęta z wyjątkiem Napoleona"[162]). Wkrótce Orwell otrzymał list od Arthura Koestlera z pytaniem, czy czytał francuskie wydanie *Wspomnień starobielskich* Czapskiego, i propozycją, by wspólnym wysiłkiem postarali się załatwić ich przekład na angielski i publikację w Stanach Zjednoczonych oraz Wielkiej Brytanii. „Drogi Arthurze – napisał w odpowiedzi Orwell – to zabawne, że miałbyś mi wysłać broszurę Czapsky'iego [sic], do której przetłumaczenia i wydania próbuję od pewnego czasu kogoś skłonić. Nie ma wątpliwości, że jest on nie tylko wiarygodnym, ale i zupełnie wyjątkowym człowiekiem[163]". Jeśli chodzi o własny

egzemplarz *Souvenirs de Starobielsk*, Orwell oświadczył, że „to wyjątkowo cenna pozycja w jego kolekcji". Żadne angielskie wydawnictwo nie chciało ich opublikować i do tej pory nie powstało tłumaczenie oryginału z języka polskiego (w listopadzie 1944 roku Komitet Narodowy Amerykanów Polskiego Pochodzenia wydrukował skróconą wersję tekstu w Nowym Jorku – przekład na angielski z francuskiego wydania. Tekst ukazał się jako aneks do broszury zatytułowanej *Death in Katyn,* dość kontrowersyjnego podówczas dokumentu. O autorze *Wspomnień starobielskich* napisano w broszurze tylko tyle: „Nie ujawniamy tutaj tożsamości tego oficera. Jest ona jednak znana w Waszyngtonie w Departamencie Wojny oraz Departamencie Stanu").

Spokojne w tonie, lecz obciążające Sowietów wspomnienia Czapskiego ukazały się drukiem, gdy wojna jeszcze oficjalnie się nie skończyła. Rewelacje o potwornych nazistowskich zbrodniach dopiero zaczynały wprawiać świat w osłupienie. Sowieci zajmowali się pisaniem historii na nowo, zwalczając jakiekolwiek aluzje do wcześniejszego sojuszu Stalina z Hitlerem. Relację Czapskiego, naocznego świadka, o życiu sowieckiego jeńca wojennego przyjęto wymownym milczeniem. Kiedy książka poszła do druku, opublikował w paryskim czasopiśmie „Gavroche" artykuł *Prawda o Katyniu*. Stawia w nim pytanie: „Dlaczego masakra paru tysięcy polskich jeńców w Katyniu stanowi jeszcze »tajemniczą« sprawę dla wielu Francuzów? Dlaczego osoby poważne i skądinąd zazwyczaj dobrze poinformowane ciągle pytają mnie z cieniem niepewności: kto – Rosjanie czy Niemcy – popełnił tę zbrodnię?"[164].

Francuska lewica nie chciała przyjąć, że opisana przez świadków rzeczywistość niszczycielskiej marksistowsko-leninowskiej tyranii jest prawdą. Gdyby to zrobiła, musiałaby wyrzec się płomiennej wiary w ideę postępu, która tą właśnie drogą miała zmienić los proletariatu. Francuscy pisarze, artyści, filozofowie i naukowcy nie

wstępowali masowo do partii komunistycznej, wielu jednak opowiedziało się za komunistycznym etosem jako drogowskazem zmian społecznych. Francuska lewica, zradykalizowana przez udział w ruchu oporu, przyjęła bezwzględnie ideologiczną postawę. W nieustabilizowanym środowisku intelektualnym powojennego Paryża zapanowała atmosfera zastraszania – normy ustalane były przez walczące jednostki i organizacje. W pierwszych po wojnie ogólnokrajowych wyborach Francuska Partia Komunistyczna (PCF) zdobyła zdecydowanie najwięcej głosów. Prawica była osłabiona i skompromitowana związkami z marszałkiem Pétainem i rządem Vichy. Ton życiu publicznemu powojennej Francji nadawała polityczna perspektywa Kremla. Dla kultury słynącej z eksportowania idei, nie zaś ich importowania, było to oszałamiającym zwrotem. Leżące zaledwie czterysta kilometrów od granicy francuskiej Niemcy Wschodnie dobitnie przypominały, że blok sowiecki znajduje się niebezpiecznie blisko. Moskwa nie była już egzotyką.

Przedstawiciele francuskiej lewicy, czołowi apologeci stalinizmu poza granicami obozu, najwyraźniej odrzucili pojęcia dobra i zła jako normy etyczne. Zgodnie z kuszącą koncepcją marksizmu-leninizmu, wszystko usprawiedliwiał „niepowstrzymany bieg dziejów ku wyzwoleniu człowieka". Stalinowska taktyka zastraszania i przemocy jako środków do celu została łatwo przyswojona. Poświęcenie życia jednostek dla wspólnego dobra uznano za chwalebną konieczność. Lewica bezkrytycznie przyjęła linię sowieckiej partii, posłusznie skopiowała bolszewicki system piętnowania wszelkich niewygodnych postaw jako kontrrewolucyjnych i faszystowskich. Jak inaczej zrozumieć francuską akceptację dla zbrodniczej działalności bolszewików podczas procesów pokazowych lat 1936–1938 w Moskwie i po nich?

„Magia Stalina, strach przed Stalinem trwały”[165] – pisał Czapski o ówczesnym Paryżu. Ludzie szeptem przekazywali sobie opowieści o porywaniu wychodźców politycznych. Popadali w letarg, starali się przeczekać.

> Siedząc rano w pokoju hotelowym Koestlera opowiadałem mu, pewnie zbyt głośno, o Stalinie, i zauważyliśmy nagle, że pod drzwi, które prowadziły do sąsiedniego pokoju, ktoś wsunął biały papier: „Ostrożnie, nie tak głośno, w hotelu mieszkają członkowie delegacji sowieckiej!”. „Więc i tu – wybuchnął Koestler – wolno mówić o Stalinie tylko po cichu!”[166].

Jean-Paul Sartre, filozof, król egzystencjalistów, książę paryskich intelektualistów, był lojalny wobec Moskwy w przeciwieństwie do Alberta Camusa. Czcił komunistyczną przemoc, godny podziwu, a nie pogardy przejaw „proletariackiego humanizmu”, niezbędny środek do celu. Swe polityczne credo zawarł w zwięzłym stwierdzeniu, że „antykomuniści to szczury”[167]. Sartre publicznie potępił Camusa za to, że stawiał jednostkę ponad państwem, wykreślił krytyczne uwagi Merleau-Ponty’ego z tekstu, który zatwierdził do publikacji na łamach wydawanego przez nich wspólnie „Les Temps Modernes”. Camus odsunął się od Sartre’a, Merleau-Ponty zrezygnował ze stanowiska.

Z obrzeży europejskiej lewicy dobiegać zaczęły donośne głosy przeciwko Stalinowi. Raymond Aron, Arthur Koestler, George Orwell, Ignazio Silone i Manès Sperber byli na ogół marginalizowani przez swoich kolegów, ich argumenty odrzucano, opór wobec sowieckiego dogmatu uważano za efekt urojeń, a nawet akt zdrady (nie kto inny jak Nietzsche został potępiony przez Sartre’a jako „prorok faszyzmu”). Niemniej jednak ta właśnie grupa wielkich postaci objęła przywództwo lewicy antykomunistycznej. W swojej książce o marksizmie, *Opium intelektualistów*, Aron zaatakował fanatyzm i scementował stanowisko grupy wobec lewicowego dogmatyzmu. O tych kilku myślicielach, którzy gardzili intelektualną

nieuczciwością, Czesław Miłosz powiedział: „Wzruszającym rysem wspólnym tych autorów była chęć powiedzenia czy wykrzyczenia prawdy wbrew zamkniętym na nią uszom zachodniej opinii [...]. Warto przypomnieć, że w samej chęci zostawienia świadectwa był element ofiary”[168].

Paradoksalnie, Francja połowy dwudziestego wieku była krajem o zupełnie wyjątkowym w skali całej Europy natężeniu filozoficznych dociekań. Wtedy właśnie Aron, Camus i Sartre, Simone de Beauvoir, Louis Althusser, Simone Weil i Merleau-Ponty stworzyli swoje najambitniejsze dzieła. Zdaniem włoskiego intelektualisty, Nicoli Chiaromontego, myśliciele ci stali się „symbolem Francji podbitej, która jednak dzięki nim dowiodła, że nie da się pokonać na innym polu, na polu inteligencji”[169]. W atmosferze irracjonalnej ciasnoty poglądów kwitło intelektualne bogactwo.

Europa przeżyła kolejny mroczny okres. Kiedy wychodziła z cienia, wszędzie wybuchały pełne emocji starcia. Szukano zemsty na kolaborantach, wytykano ich palcami, żądano krwawej wendety. Praca nad pojednaniem, podejmowana zrywami, była długa i trudna. Będąc w Rzymie, gdzie miał zdać raport generałowi Andersowi, Czapski odwiedził Jacques’a Maritaina. Ten filozof, który z agnostyka zmienił się w katolika, został niedawno mianowany ambasadorem Francji przy Watykanie. Maritain próbował tłumaczyć, dlaczego nie odpowiedział ani publicznie, ani prywatnie na list otwarty opublikowany przez Czapskiego w poprzednim roku.

– Musiałbym być w stosunku do Polaków bardzo surowy. Powiedzieć im rzeczy bardzo bolesne. Polacy zanadto wycierpieli, by można im teraz mówić takie prawdy.

– Jeżeli kiedy, to właśnie w nieszczęściu trzeba mówić prawdę – odpowiedziałem. – Może nigdy tak jak teraz Polacy nie są zdolni jej słyszeć. Niech mi pan odpowie chociażby najtwardziej.

– Nie mogę darować Polakom ich antysemityzmu i ich stosunku do Rosji. Podajecie się za ludzi, którzy mają misję na Wschodzie, twierdzicie, że jesteście

przedmurzem chrześcijaństwa, a z drugiej strony uważacie Rosjan za półludzi, macie do nich głęboką pogardę.

Muszę powiedzieć, że odpowiedź ta boleśnie mnie dotknęła. Mój stosunek do antysemityzmu był dobrze znany Maritainowi. Powiedziałem mu jednak, że jest dość dziwne, że Moskale wymyślili słowo „pogrom", setki tysięcy Żydów ratowanych z Rosji Sowieckiej przyjęła Polska w latach niepodległości, Niemcy wymordowali Żydów miliony, ale za antysemityzm ponoszą odpowiedzialność tylko Polacy [...]. Więc skąd ta sztanca Maritaina i tylu innych o tych Polakach gardzących Moskalami, i to sztanca wyciągnięta przez niego jako argument właśnie w chwili, gdy zniszczenie Warszawy zostało dokonane przez Niemców na oczach bezczynnych, wyczekujących, opalających się na słońcu, o 10 kilometrów od Warszawy, „sojuszniczych" wojsk rosyjskich?[170]

Przez cały okres urzędowania w Watykanie Maritain naciskał różnymi drogami, by papież wydał oświadczenie potępiające antysemityzm. Bez skutku.

Mauriaca Czapski wspominał tak:

Mauriac, gdy potem go w Paryżu odwiedziłem i przypomniałem, że na mój list nie zareagował – odpowiedział mi wzruszeniem ramion, z miną trochę zawstydzoną (a może mi się to tylko zdawało), ale był to okres, gdy de Gaulle politykował i grał z Sowietami, potrzebne mu to było w rozgrywce z Ameryką i Anglią. Powstanie Warszawskie trzeba było przemilczeć. Ci Polacy wciąż robią coś nie w czas![171]

Wkrótce po wojnie ukazało się w Polsce opowiadanie, którego bohater był wzorowany na Czapskim. Autorem *Majora Huberta z Armii Andersa* był Adolf Rudnicki, przyjaciel Czapskiego sprzed wojny, uczestnik powstania warszawskiego. Utwór opowiada o szlachetnym oficerze, który pomimo swojej inteligencji i otwartości uparcie nie chce dostrzec, że wróg nim manipuluje. Nikt, kto znał ich obu, nie mógł mieć wątpliwości co do prawdziwej tożsamości bohatera opowiadania. *Major Hubert* to atak na to, co Rudnicki uważał za całkowicie fałszywą ocenę masakry w lesie katyńskim. Autor był przekonany, że jego stary przyjaciel został wprowadzony w błąd i dlatego oskarża o tę zbrodnię Sowietów.

Rudnickiemu wydawało się oczywiste, że Goebbelsowska kampania propagandowa miała odwrócić uwagę od prawdziwych winowajców katyńskiej rzezi, a Czapski dał się nabrać.

Kiedyś łączyła ich bliska przyjaźń. Przy wielu okazjach Rudnicki pozował w warszawskiej pracowni Czapskiego do studiów postaci i do portretów. Na stronach *Majora Huberta* autor odwrócił role, teraz to on portretował malarza. Nie bez podziwu i czułości zresztą. Jednak zdaniem Czapskiego portret był „fałszywy". Zraniony, nie zareagował. W przeciwieństwie do Rudnickiego wiedział, jak było. Zasmuciło go jednak, że przyjaciel tak agresywnie przypisał mu własne złudzenia. Zamiast odpowiedzieć, pieczołowicie zachowywał w pamięci gest Rudnickiego na wieść, że Czapski trafił do obozu jenieckiego – bez namysłu zapakował i wysłał mu wtedy cenny dar, dwutomowe wydanie listów Norwida. Dotarły do Starobielska cudem, w jednej z rzadkich chwil, kiedy jeńcy mogli otrzymywać paczki. I książki, i gest przyjaciela były Czapskiemu bardzo drogie.

Przez długi czas unikał kontaktów z Rudnickim. Wstrząśnięty publikacją *Majora Huberta*, usiadł i napisał pierwszy po wojnie list do Ludwika Heringa. Wspomnienia wspólnie spędzonych szczęśliwych lat dodały mu otuchy i podtrzymywały na duchu. Wiedział, że nie musi się usprawiedliwiać, lecz był tak bardzo dotknięty, że czuł potrzebę wyjaśnienia w pełni swojego stanowiska.

> Utrudnia mi pisanie do Ciebie Hubert. Jest bardzo głupio wobec swojego „portretu" mówić: jestem niepodobny, wcale nie jestem bankrut, który dźwiga na sobie ciężar ważny. Jeżeli opis Huberta w Polsce, to kiedyś przecie bardzo upiększony, a ten portret imaginacyjny pod wpływem opowiadań głuptasa (mówię to czule) Jacka [Aleksandra Jackowskiego] jest naprawdę fałszywy. Bo ja nie czuję się winny za to, że mnie mówiono rzeczy, które może mówić się boją, albo może nie mogą. Ja n i e jestem winny, że nie zapominam o tych, co zginęli zamordowani, i że nie uważam Polski dawnej za „kupę śmiecia". Już jeżeli mamy mówić o śmieciach, myślę, że dziś tego śmiecia jest nie mniej. Ja nie czuję się winny, że od 41 roku żyję w dzikim wysiłku, który chwilami przeklinam, ale który także k o c h a m, że ja n i e

mogę żyć tylko malarstwem, kiedy jesteśmy na obsuwającej się górze, nie wierzę w głupstwa, w które wierzy, czy prędzej musi wierzyć Szczur [Adolf Rudnicki]. Ja nie czuję się ważny, że narażając się na wszystkie niebezpieczeństwa, miotałem się po całej Rosji, szukając moich bliskich, gadając z Erenburgiem, Tołstojem, żoną Gorkiego, wielkimi generałami Czerwonej Armii i dosłownie tysiącami ludzi... Ja nie czuję się ważny, że siedząc rok w Iraku – organizowałem szkolnictwo, prasę, różne teatry – że w tym okresie, kiedy 100 000 ludzi było rzuconych w taki żar, że człowiek miał oparzelizny, jak dotykał piasku pustyni, że miałem 20 odpraw, po których ja mogłem natychmiast donieść dowódcy Korpusu każde nadużycie, każde chamstwo, każdy krzyk wobec żołnierzy zły czy szkodliwy, że walczyłem wciąż o to samo, o los Żydów w wojsku, o los Ukraińców, że w okresie włoskim, kiedy ci ludzie ginęli i słabli po latach Syberii i Iraku, że ja tym ludziom służyłem z miłością i pasją, że mam kupę artykułów o Norwidzie, o malarstwie, o życiu, z których wyszłaby dobra książka, że napisałem książkę o Prouście w niewoli pół po ciemku i drugą, dużą, rezultat wielu, wielu wykładów *Od Dawida do Picassa*, której wywieźć nie mogłem i która zginęła, że pchałem do pisania, do malowania różnych „Jacków", których trzeba było wyciągać za uszy z różnych wojskowych tarapatów, że wydałem tom esejów Grudzińskiego, który je pisał na plecaku swoim na froncie i tom artykułów antytotalistycznych, liberalnych, gwałtownie przeciwnych wszelkim Ciemnogrodom – Bocheńskiego, który był jedną z najświetniejszych inteligencji i najhojniejszych serc, jakie w życiu spotkałem (zginął pod Ankoną). Noce pisane, tych nocy w pustyni, gdzie mi deklamował pacyfistyczne wiersze Wittlina – on, który był najbardziej wariackiej odwagi, który będąc oficerem, za żołnierzy odrabiał wartę, żeby oni mogli spać, który się drapieżnie i zawsze starał o sprawy mniejszości, każdej mniejszości. Nie zapomnę moich kontaktów bliskich, serdecznych żydowskich w Palestynie, gdzie przecie udało się nam jako wojsku zawiązać, może trochę dzięki mnie, stosunki serdeczne i pomimo tego, że 3/4 Żydów z wojska w Palestynie od nas wywiały, że Korpus ani trochę w tym kierunku nie rozognił stosunków z Żydami. Piszę Ci to, nie żeby Ciebie czymś przekonać, ale żebyś wiedział, że nie wyjeżdżam z „małymi rzeczami" do Kanady(!) i właściwie nie zmieniłem się poza postarzeniem. Mam stosy rysunków, które po drodze gubię czy rozdaję, z Persji, Iraku i Włoch – mam stosy notatek, z których muszę coś zrobić bez merdania ogonem w żadnym kierunku. Jest możliwe, że nigdy nie będę malował ani pisał, choć zdaje mi się, że jedno i drugie teraz potrafiłbym robić, nie dlatego, że nie chcę, ale dlatego, że jest naokoło mnie nurt płaczu, że ludzie oderwani od gruntu cierpią i szukają zaczepienia, że dzięki pracy, którą robiłem, mam możliwość czasami pomóc, że tkwię jakby na przecięciu najbardziej bolesnych spraw polskich. Ja czuję się Polakiem, jak nigdy się może nie czułem, z całym poczuciem czarnych win, naszych win, zbrodni, małości, ale także poczuciem nieważnej

przepięknej piękności, którą też można znaleźć, nie to [że] wprost jestem Polakiem, jak to, że mam taki czy inny nos czy wzrok i że nie jestem Polakiem „z wypowiedzeniem”. Nie chcę, pisząc o sobie, podmalowywać na inaczej, a chcę, żebyś wiedział. Mam zawsze przy sobie wszystkie Twoje fotografie pod drzewem w Błotach razem ze mną – i nic mi się nie zmieniło od tego czasu. Byłeś zawsze samotny i oporny, zawsze gardziłeś każdą ideologią, równie moją, jak Szczura, zawsze widziałeś i konkrety z buntem, cierpienie ludzi i zwierząt i tu jest Twój nie tylko dar, Twój geniusz. Błagam, miej siły, bądź cierpliwy. Wierzmy, że się spotkamy – nie zdradzimy tego, co w Twoim i moim życiu było najdroższą osobistą tkanką życia. I nie wierz bujdom, nie wierz bujdom takich nawróceń na aktualne „religie” i nie wierz, że świat dzieli się na zbrodniarzy białych i czarnych aniołów[172].

Czapski znał smak głębokiej samotności. Hering był daleko („Czy muszę Ci pisać, że myślę o Tobie, że nic nasze uczucie się między nami nie zmieniło, że znajduję mnie prawie takiego samego, tylko o tyle starszego?”). Był jednak również zwierzęciem bardzo społecznym, wdzięcznym za towarzystwo bratnich dusz. Marynia była przy nim, zawsze dodawała mu otuchy swoją obecnością, siostrzeniec Jerzy Łubieński, brat Ludwika, syn najstarszej siostry, Poldzi, sprawiał mu wiele radości.

Czapski rzucił się w wir spraw publicznych. Stał się postacią o kluczowym znaczeniu w wąskim paryskim kręgu wychodźców, którzy z niesmakiem patrzyli na wszelkie rażące przejawy nacjonalizmu, a szczególnie polskiego nacjonalizmu, zazwyczaj tuszującego ciemne karty z przeszłości kraju, „zbrodni i małości”, do których Czapski nawiązuje w swoim liście do Heringa. Orientacja tego kręgu Polaków była bardzo niejednolita, obejmowała stare krajowe mniejszości oraz odłamy religijne i wspierała ideę niepodległości sąsiadów Polski: Białorusi, Litwy, Ukrainy. Nie będąc nigdy antyrosyjscy, byli antykomunistami. Zważywszy na nieprzewidywalną przyszłość Polski, ich oddanie koncepcji, którą dziś nazwalibyśmy wielokulturowością, zdecydowanie wyprzedzało jej czas, stojąc w wyraźniej sprzeczności z dominującą

„patriotyczną” wrażliwością, która wiązała się z o wiele węższą ideą polskości.

Ci podobnie myślący ludzie byli albo starymi znajomymi, albo odkryli siebie nawzajem w szeregach armii Andersa na Bliskim Wschodzie. Odkąd Jerzy Giedroyc przeniósł się z Samodzielnej Brygady Strzelców Karpackich do biura prasowego Czapskiego, rozpoczęli rozmowę, która trwała aż do momentu przybycia do Rzymu i miała trwać do końca życia Czapskiego. Czapski twierdził, że nigdy nie był to dialog, zwykle bowiem mówił Giedroyc.

Jerzy Giedroyc zaczął swą przedwojenną karierę jako sekretarz różnych wpływowych ministrów. Jednocześnie redagował szereg czasopism, które szybko zostały dostrzeżone. Tygodnik „Polityka” odniósł sukces. Giedroyc jako jego redaktor nawiązał kontakt z wieloma wyróżniającymi się młodymi pisarzami oraz myślicielami okresu przedwojennego w Polsce. Wiedział jednak, że jest ulepiony z innej niż pisarze gliny, ale pragnął zapewnić im forum, na którym mogliby błyszczeć. W „Polityce” od początku dawał świadectwo przymiotów, z których jako wydawca miał słynąć wśród intelektualistów przez całe długie życie: otwartości, lojalności, umiejętności zachowania trzeźwego spojrzenia i podejmowania decyzji. Miał gwałtowny temperament polityczny i był człowiekiem wyzbytym wszelkich ambicji osobistych na tym polu. Nie posiadając żadnej z niezbędnych cech polityka, należał do rzadkich zwierząt politycznych. Niezmiernie trudno było mu zadzierzgnąć osobiste więzy, a mimo to był wystarczająco pewny siebie i samokrytyczny, by poświęcić całe życie zawodowe promowaniu twórczości innych pisarzy.

Czapski mianował Giedroycia kierownikiem Redakcji Czasopism i Wydawnictw Wojskowych w swoim Wydziale Propagandy i Informacji. Kiedy stacjonowali w Iraku, ich krąg poszerzył się o Juliusza Mieroszewskiego, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i małżeństwo Zofię i Zygmunta Hertzów. Z chwilą przybycia grupy

do Rzymu w 1945 roku, po bitwach o Monte Cassino i Ankonę, uznali, że czas przekuć rozmowy o przyszłości w czyny. Kiedy zatrzymywała się machina wojenna, Giedroyc zdołał przekonać dowództwo armii do stworzenia wydawnictwa. Tak powstał Instytut Literacki. Dzięki sile perswazji.

Giedroyc był przekonany, że po ostatecznym zakończeniu walk w Europie Polacy nie zaznają od Zachodu znaczącej pomocy. Intuicyjnie wyczuwał, że rzesze Polaków znowu zostaną uchodźcami politycznymi. Chcąc trwać w oporze przeciw sowieckiemu panowaniu, będą musieli pozostać w polu widzenia innych Europejczyków. Zawsze nalegał, by nasłuchiwać stłumionych głosów z Polski, głosów ludzi, którym odebrano głos. Lubił cytować marszałka Piłsudskiego: „Głową muru nie przebijesz, ale jeśli zawiodły inne metody, należy spróbować i tej".

Instytut Literacki został założony w 1946 roku, gdy generał Anders oficjalnie mianował Giedroycia jego dyrektorem. Dowództwo 2 Korpusu stworzyło „Fundusz żołnierski", żeby pomóc swoim żołnierzom wkroczyć w cywilne życie za granicą. Niewielka pożyczka z tego funduszu umożliwiła Zygmuntowi Hertzowi uratowanie wielkiej prasy drukarskiej, którą armia brytyjska w Rzymie właśnie przeznaczyła do zniszczenia. Instytut Literacki, zarejestrowany pod włoską jurysdykcją jako wydawnictwo o nazwie Casa Editrice Lettere, w pierwszym roku działalności wydał dwadzieścia sześć książek. Obok nowych tytułów opublikowano reprint *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* Adama Mickiewicza ze wstępem Herlinga-Grudzińskiego (niewielki nakład książki szybko się rozszedł; wydawcy byli przyjemnie zaskoczeni, że żołnierze tak bardzo spragnieni są lektury). Mickiewiczowska koncepcja „pielgrzymowania do wolności" posłużyła jako fundament przygotowań Giedroycia do czekającego ich długotrwałego wychodźstwa. Tymczasem generał Anders pokładał nadzieje w akcji zbrojnej mającej doprowadzić do odwrócenia

jałtańskiego dyktatu. Członkowie Instytutu Literackiego uważali, że zwrot polityczny jest mało prawdopodobny i nie wierzyli w zbawienie z Zachodu. Z tych sprzecznych oczekiwań zrodziła się niezależna siła i jasność wizji Instytutu.

Tworzenie „Kultury", jednego z najbardziej wpływowych czasopism intelektualnych dwudziestego wieku, miało być najbardziej znaczącym przedsięwzięciem Instytutu, rozciągniętym na pięćdziesiąt trzy lata i sześćset trzydzieści siedem numerów. Dzieje „Kultury" rozpoczynają się i kończą wraz z Jerzym Giedroyciem. Czy biorąc pod uwagę jawnie polityczny charakter przedsięwzięcia, tytuł taki jak niegdyś redagowana przez niego „Polityka" nie byłby bardziej stosowny? W tygodniach i miesiącach po zawieszeniu broni, kiedy pojawiły się plany stworzenia czasopisma, taki tytuł byłby zbyt wyrazisty, zbyt prowokacyjny. Czapski twierdził uparcie, że „Każdy uważny czytelnik »Kultury« wie, że chce ona być w pierwszym rzędzie pismem politycznym. O ile łatwiejsza byłaby jej pozycja, gdyby poszła po linii wyłącznie kultury i literatury, jak to jej nieraz doradzano"[173]. Z czasem „Kultura" miała stać się synonimem Polski, gdy po raz kolejny emigracyjna wspólnota podjęła działania *in loco parentis* polskich instytucji, którym oparte na ucisku mocarstwo okupacyjne odmawiało prawa do istnienia.

Pierwszy numer „Kultury", z rzucającą się w oczy musztardową okładką, ukazał się w Rzymie w czerwcu 1947 roku pod wspólną redakcją Giedroycia i Herlinga-Grudzińskiego. Bardzo zróżnicowany tematycznie, prezentował międzynarodowy zestaw autorów — poza tekstami twórców polskich – utwory Paula Valéry'ego, Federica Garcíi Lorki i Arthura Koestlera. Do tego pierwszego numeru włączono esej Czapskiego o Pierze Bonnardzie, który właśnie zmarł. Od pierwszego numeru pisma, z którym będzie związany przez wiele dziesięcioleci, brzmiał ton Czapskiego – wiarygodny, silny i namiętny. Czapski pisarz przemawia do

czytelnika głosem podobnym do tego, jakim posługuje się w dzienniku – serdecznym, poważnym, krytycznym, zawsze zaprawionym wątpliwościami – lecz daje o sobie znać również inny głos, bardziej pewny siebie. Teksty Czapskiego sprawiają złudne wrażenie, że właśnie na oczach czytelnika rodzą się spontanicznie w jego głowie. Czapski mawiał, że pisanie jest dla niego niczym oddychanie. Mimo to w kształtowanie prozy tak, by słowa wydawały się płynąć swobodnie jak oddech, wkładał dużo pracy. Ma zwyczaj powtarzać kluczowe słowa, snuć myśli, zamiast dzielić je na oddzielne zdania, łamać bariery konstrukcji gramatycznej. Wszystko to służy wywołaniu wrażenia, że właśnie przypadkiem odkrył jakąś myśl i wyraża ją tak, jak mu przyszła do głowy w swej pierwotnej postaci, wobec czytelnika, który czuje, iż rzeczywiście towarzyszy Czapskiemu, gdy ten odkrywa, co chce powiedzieć. Mimo że był namiętnym czytelnikiem Prousta, nigdy nie uległ pokusie naśladowania jego rozwlekłego stylu.

Pisząc o Bonnardzie, Czapski myślami wrócił do malarskiej pracowni. Z zadrukowanej strony dolatuje wyraźna woń farb i terpentyny. Od czasu, gdy jego życie upływało na codziennym malowaniu, minęło wiele lat. Tęsknota do pędzli, farb i płótna nie opuściła go. Utratę namacalnej przyjemności posługiwania się farbą znosił najlepiej, jak umiał. Pisanie o obrazach i malowaniu pomagało mu nie tracić ducha. Pisząc o Bonnardzie, składał hołd mistrzowi.

> Pierwsze wrażenie obrazów Bonnarda to zachwyt zestawień barwnych, dopiero potem przychodzi zastanowienie: ta płaszczyzna niebieska czy to suknia kobiety? A może góra? Ta forma za obrusem białym w czerwone kratki – to ręka kobiety czy może kot? Dopiero po dłuższym zżyciu się z płótnem wszystko w obrazie staje się jasne, czujne i mądre w kolorze i formie. [...]
>
> *Donnez-moi de la boue, j'en ferai un corps de Vénus* (dajcie mi błota, zrobię z tego ciało Wenus) – miał powiedzieć Delacroix. Jakich brązów ciemnych, jakich tonów cytrynowych, fioletów i różów używa Bonnard dla swoich Wenus w łazienkach!

> Działanie barwne jest coraz bardziej dla Bonnarda czymś równie konsekwentnym i niechybnym jak matematyka. Świadomie odwraca walory, świadomie gubi wszelkie poczucie materii, by odkryć jeszcze i jeszcze nowe kombinacje barwne[174].

Zachwyt to nie wszystko, co Czapski ma do zaoferowania. Rozpatruje malarstwo Bonnarda szerzej, dowodzi jego znaczącego wpływu na współczesne malarstwo polskie, przypomina jego długą współpracę z Pankiewiczem. Szybko i beznamiętnie omawia dokonania swojego dawnego profesora w zestawieniu z mistrzem:

> W roku 1908 Bonnard poznaje Pankiewicza. Malarze się zaprzyjaźniają, w 1909 roku wynajmują na spółkę willę w St. Tropez, obok Signaca, i tam całe lato obok siebie malują. Od tego czasu aż do wojny 1914 spędzają razem lub w pobliżu siebie niejedno wspólne lato nad Morzem Śródziemnym albo w Normandii. Przy całym szacunku i miłości dla Pankiewicza, uznaniu jego ogromnej roli w malarstwie polskim, nie chciałbym być dwuznaczny. Pod względem klasy malarskiej nie można stawiać na równi tych dwóch nazwisk. Zresztą w ogóle nie bardzo wiem, kogo można stawiać na równi z Bonnardem ze współczesnych mu malarzy, poza jednym Matisse'em i może przecież Picassem[175].

Czapski mało interesował się dziełami, które Pankiewicz stworzył po pierwszej wojnie światowej, gdy porzucił modernizm. Bonnard kontynuował malarską wędrówkę na nowe niezbadane terytoria, zwiększając liczbę elementów abstrakcji w swoich obrazach i natężenie coraz bardziej zaskakujących zestawień barwnych. Stworzył „wyższą matematykę kolorów", posuwając się „jakiś stopień dalej w świadomości kontrapunktu koloru"[176]. Porównując Bonnarda z kubistami, Czapski napisał, że „Bonnard nie zubożał, a wzbogacał formy i kolor, i tworzył trudną syntezę spadku impresjonistycznego z malarstwem abstrakcyjnym"[177]. „Trudna synteza" precyzyjnie określała wpływ Bonnarda na twórczość Czapskiego – szacunek dla natury, prymat koloru i brak zgody na to, by rządził kolor lokalny.

Z podziwem dla śmiałości i ambiwalencji Bonnarda w podejściu do „tematu” Czapski przytacza uwagę, jaką francuski malarz wielokrotnie powtarzał: „To malarstwo abstrakcyjne uratuje malarstwo”. Bonnard był wyjątkowym twórcą, jego zaręczyny z abstrakcją Czapski mógł całym sercem zaaprobować. Możemy z początku nie wiedzieć, czy to, na co patrzymy, to „ręka kobiety czy może kot”, ale niezależnie od tego, na jaką jaskrawą paletę barw sobie pozwala, rozpoznajemy formę wziętą prosto z życia, z natury – postać jego modelki, sady i pola oglądane przez okno, morze, zwierzęta domowe, kuchnia bądź stół jadalny uginający się od owoców w misach i kwiatów, on sam w łazienkowym lustrze. Zawsze warto zwrócić uwagę, kiedy Czapski mówi „abstrakcyjny”, bo słowo to wyraża u niego złożone, na ogół sprzeczne uczucia, gdy uświadamia sobie elementy abstrakcji w obrazach, które podziwia. Kiedy abstrakcja oznacza niefiguratywność, na ogół go nie ciekawi. W innym eseju cytuje Picassa mówiącego: „nie ma sztuki abstrakcyjnej, trzeba zawsze od czegoś zacząć”.

> W pracowni paryskiej Pankiewicza wisiał do jego śmierci malutki akt kobiecy Bonnarda, szkic zaledwie. Kolor ciała w tonach cytrynowych i żółci neapolitańskiej z cieniami delikatnie szarymi i z kilkoma zielonymi plamami w głębi. Tych kilka plam, niemających nic wspólnego z wiernością kolorowi lokalnemu, dawały widzowi to właśnie, co było esencją płócien Bonnarda – nieoczekiwaną, odkrywczą i zawsze jedyną harmonię barwną[178].

Czapski zanurza się w efemerycznym pięknie dzieła Bonnarda. Jednak zachwyt jest podszyty żałobą, żalem niezwiązanym ze śmiercią malarza i jego wielkiej *joie de peindre.* Esej o Bonnardzie, zatytułowany *Raj utracony*, opłakuje nie tylko odejście wspaniałego artysty, ale i utratę świata, w którym Czapski mógł stać się sobą. W okresie międzywojennym Bonnard stworzył większość swoich świetlistych prac. Były to także ekscytujące lata Drugiej Rzeczypospolitej, czas, gdy artyści tacy jak Czapski mogli dążyć do urzeczywistnienia własnych wizji. Znużony patriotycznymi

wierszami Jan Lechoń wyraził w 1917 roku tę wolność, wołając: „A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę”. Był to okres swobody, wiosna była po prostu wiosną.

Druga Rzeczpospolita przestała istnieć. Witold Gombrowicz, pisarz egocentryczny i pełen pasji, który w Czapskim budził wielki podziw, a jednocześnie pewną zazdrość i niechęć, szczegółowo określił siły wywierające wówczas wpływ na polskich artystów:

> Ta nowa proletariacka Polska wprawdzie wydobyła się z anachronizmu, ale znów usiłuje narzucić Polakom jakiś ciasny i chyba zbyt prymitywny styl, formę paraliżującą. Jeżeli jednak Polak w Polsce zredukowany został do rozmiarów potrzebnych doktrynie, jaka tam włada, to Polak na emigracji w dalszym ciągu przykuty jest do przeszłości i tak dalece nią przytłoczony i ograniczony, że nie może być mowy o pełnym uruchomieniu jego sił żywotnych.
>
> To więc was dziwi, że ja, po takich doświadczeniach, rozglądam się za jakąś radykalną zmianą? Za nową metodą w naszej tysiącletniej rozgrywce z losem? Uzyskać, o ile to możliwe, przynajmniej swobodę ruchów! Uzyskać możność tworzenia! Osiągnąć taką pozycję, z której dałoby się ruszyć naprzód! Przezwyciężyć paraliż naszego istnienia! I nie poddawać się Polsce![179]

Czapski był z natury niezdolny do zrzucenia z barków tego brzemienia. Nadal poddawał się Polsce. Jaskrawa martwa natura Bonnarda symbolizowała raj utracony na wielu poziomach.

> Myśmy w Polsce niepodległej walczyli o niepodległe malarstwo, nie wierzyliśmy w nadchodzące klęski, mordowanie, wywożenie milionów, totalitaryzm – dalekie problemy prawie nie przenikały w nasz świat malarski. Wszyscy zapłaciliśmy za nasze oderwanie nagłym przebudzeniem. Nikogo z nas nie ominęły ciosy, nadzy wyszliśmy ze spalonego świata[180].

Nowe powojenne pokolenie artystów odnosiło sukcesy. Czapski spotykał w Paryżu i Londynie grupy innych wychodźców szukających stabilizacji i swobody twórczej. Polska *in extremis* nie była ich ulubionym tematem. *Raj utracony* nie był po prostu miltonowskim wieńcem złożonym na grobie Bonnarda. Był

podzwonnym dla bezsensownie zniszczonej i bezpowrotnie utraconej epoki.

Rozdział dwunasty

Wraz z demobilizacją 2 Korpusu przyszłość Instytutu Literackiego stanęła pod znakiem zapytania. Rzym nie bardzo nadawał się na bazę, z której można by kontaktować się z Polską. Polskie życie emigracyjne było w dużej mierze podzielone między Londyn i Paryż. Decyzja Giedroycia, by przenieść działalność do stolicy Francji, oznaczała rozstanie z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim, który wolał Londyn. Czapski załatwił, że siedzibą biura wydawnictwa będzie tymczasowo Hôtel Lambert. Sprzedaż prasy drukarskiej w Rzymie oraz duże i cenne zapasy benzyny zapewniły Instytutowi pieniądze na przeprowadzkę.

Dziennik „L'Humanité", tuba propagandowa Francuskiej Partii Komunistycznej, wszczął alarm w sprawie podejrzanej działalności w Hôtel Lambert. Zwietrzywszy, że „w samym sercu Paryża" powstaje „wroga baza", stalinowska gazeta zamieściła serię potępiających artykułów, w których przedstawiono Czapskiego i jego ludzi jako „bandytów" szykujących się do „faszystowskiego przewrotu". Pod osłoną nocy na Wyspie św. Ludwika rozładowywać mieli nielegalne dostawy broni. Na dużej fotografii w „L'Humanité" gruby krzyżyk wskazywał okno gabinetu Czapskiego, centrum potajemnych działań pod komendą generała Andersa, znanej marionetki „faszystowskiego" rządu polskiego na uchodźstwie w Londynie. „Istnienie majora Czapskiego zostało ujawnione dopiero teraz – donosiła gazeta. – Rozumiemy przyczynę panującej wokół niego ciszy. Ta tajna organizacja kontroluje wszelkie działania i wszystkich żołnierzy armii Andersa we Francji. Jej obecności w centrum Paryża nie można dłużej tolerować". Major Czapski mógł być nieznany działaczom Francuskiej Partii

Komunistycznej, ale próba zdemaskowania i zdemonizowania go jako niebezpiecznego intruza dowodziła jedynie, że towarzysze z partii nie mieli pojęcia, iż jest on człowiekiem związanym z najwyższymi sferami paryskiego życia, choć jego postawa zdeklarowanego krytyka polityki Sowietów czyniła go persona non grata w wielu kręgach francuskich intelektualistów. Stał się banitą na uchodźstwie.

> W 45-tym roku odwiedziłem Malraux pierwszy raz po wielu latach, zaraz po przyjeździe z 2-go Korpusu z Włoch, i doznałem natychmiast uczucia, którego inaczej nazwać nie umiem jak uczuciem braterstwa. Znał mnie przecież zaledwie przed laty, nie o mnie tu chodziło, ale Polska w jego wyobraźni istniała, nie było mowy o ulubionej kliszy francuskiej: *La Pologne digne et malheureuse*, ani o nawianej wówczas przez komunistów karykaturze Polski faszystowskiej, zdawało się, jakby czuł ukryty nerw i sens naszej historii i jej tragedię ostatnią. [...]
>
> Już wtedy powiedział mi: „Jestem bardzo zajęty (o ile pamiętam, pracował właśnie nad *Les voix du silence*), ale kiedykolwiek będziecie czegoś potrzebowali, zwracajcie się do mnie – co mogę, to zrobię". Nie nadużywaliśmy tej gotowości pomocy, ale parę razy, gdyśmy się do niego zwrócili – pomógł nam, jak mógł[181].

André Malraux, wówczas minister informacji w rządzie generała de Gaulle'a, bez wahania odpierał ataki Francuskiej Partii Komunistycznej na Czapskiego, uważając je za stalinowską propagandę. De Gaulle czuł szczerą sympatię do sprawy Polaków, podziwiał ich i zdawał sobie sprawę, jakie szykany muszą znosić. Jego nieugięte stanowisko miało ogromne znaczenie, co niepokoiło Anglię i Stany Zjednoczone. Jako niekwestionowany przywódca francuskiego ruchu oporu, de Gaulle był wodzem Francji na uchodźstwie, pierwszą ważną figurą w kraju, która stawiła czoło niemieckiemu panowaniu. Wiedział, co znaczy bać się objęcia władzy przez obce państwo, został poddany podobnej próbie, jaką obecnie przechodzili Polacy. Jego otwarte poparcie dla Instytutu Literackiego było nieocenione. Upoważnił Malraux do napisania w jego imieniu listu do zespołu redakcyjnego „Kultury".

Drodzy przyjaciele,

doświadczenie, któregośmy nie zapomnieli, pozwala nam od razu i po bratersku rozpoznać w „Kulturze” pismo „okupowanego kraju”.

Macie słuszność, mówiąc, że w boju, jaki prowadzicie, jesteście grupą tak samotną, jak samotny jest każdy, kto mówi „Nie” zwycięskiej przemocy; ta względna samotność stanowi cenę tego, co uzasadniona wasza duma ma prawo uznać za waszą niezależność moralną, polityczną i materialną. [...] I bez wątpienia czas, aby Zachód zrozumiał, że jest z wami złączony, ponieważ wszelki opór jest kwestią wytrwania, a pogotowie bojowe wymaga siły ducha[182].

Jako nominalny szef Rządu Tymczasowego Republiki Francuskiej, generał de Gaulle sankcjonował i obserwował działania Instytutu, gwarantując, że redakcja może publikować wszystko, co uzna za stosowne. Czapski budził bezgraniczne zaufanie – także w ludziach władzy. Dzięki niemu Giedroyc miał całkowitą swobodę. Sam Czapski zaś – rzadki przywilej – miał zawsze otwarty dostęp do de Gaulle’a.

W październiku 1947 roku Czapski spakował swoje biuro w Hôtel Lambert i przeniósł bazę operacyjną Instytutu do Maisons-Laffitte pod Paryżem. Nową kwaterą główną stał się dziewiętnastowieczny budynek, podczas wojny splądrowany przez Niemców i pozostawiony praktycznie w ruinie. Pod względem budowlanym i estetycznym dom przy avenue Corneille nr 1 znajdował się w fatalnym stanie, ale po przybyciu zespołu Instytutu z Rzymu wszyscy zakasali rękawy i zrobili, co się dało, adaptując się do warunków życia we wspólnocie, pracując i zbierając się na wspólnych posiłkach. Czesław Miłosz, który dobrze znał to miejsce, pisał:

Dom „Kultury”, wynajmowany przez nią przy avenue Corneille pawilon wielkiej brzydoty i niewygody, i chłód podparyskiej zimy, na który niezbyt pomagały pękate *chaudières* ładowane węglem, i ta dzielnica ciągnących się kilometrami kasztanowych alej, zwały suchych liści [...]. Ci, którzy biorą do ręki roczniki „Kultury” i książki wydane przez Instytut Literacki i którzy będą je brać do ręki

> w przyszłości, powinni pomyśleć chwilę o garnkach kuchennych, o przygotowywaniu śniadania, obiadu i kolacji przez te same trzy–cztery osoby odpowiedzialne za redakcję, korekty i ekspedycję, o zmywaniu, o zakupach, na szczęście we Francji łatwych, i pomnożyć liczbę tych i podobnych zajęć przez liczbę dni, miesięcy i lat. A także o sznurkach, papierze pakowym, o dźwiganiu, noszeniu, nadawaniu przesyłek na poczcie[183].

„Byliśmy wszyscy starymi żołnierzami" – mówił Czapski o sobie, Giedroyciu oraz Zofii i Zygmuncie Hertzach. Stosunki w Instytucie były rodzinne i wydawały się im odpowiadać. Nowa siedziba „Kultury" – trochę klasztor, trochę kibuc, mówił Giedroyc – znajdowała się na północny zachód od centrum Paryża, wciśnięta między brzegi Sekwany i las Saint-Germain-en-Laye, dwa miejsca znaczące w historii francuskiego malarstwa. Nieznaczne oddalenie od stolicy dobrze służyło celom Giedroycia. Nie czuł się nigdy swobodnie w towarzystwie, nie interesowała go paryska arena światowego życia, nie cierpiał też komfortu materialnego *à la française*. Będąc niewolnikiem własnych przyzwyczajeń i trochę samotnikiem, z radością pracował godzinami w otoczeniu oddanych osób.

Kiedy dom nadawał się już do zamieszkania, Czapski kupił mały czerwony skuter. Bardzo wysoki mężczyzna na bardzo małym pojeździe przemykał tam i z powrotem, zwiedzając muzea i galerie w centrum Paryża, uczestnicząc w spotkaniach, odwiedzając księgarnie, spotykając się z przyjaciółmi i gośćmi w bistrach i kawiarniach. Gdy tylko personel „Kultury" zaaklimatyzował się w Maisons-Laffitte, Czapski wezwał siostrę, która pracowała na Sorbonie. Marynia wprowadziła się i dołączyła do reszty domowników. Rodzeństwo już na zawsze miało zostać razem.

Jego uczucia do Ludwika Heringa, połączone z pragnieniem fizycznego spełnienia, pozostały głębokie, czasem uskrzydlające, często frustrujące. Pisał do niego:

żebyś Ty wiedział, przecież już 8 lat, jak Cię czuję fizycznie blisko, jak często widzę, c z u j ę Józefów i Ciebie [...]. Jak widzę każdy Twój ruch i pod ilu szerokościami geograficznymi to wspomnienie mnie paliło! [...] Całuję Ciebie, Ludwiku, nie umiem, nie umiem Ci wyrazić, jak Cię kocham[184].

Od Heringa przyszło podobne wyznanie:

Nie jestem wolny od spraw erotycznych. Wszystko inne zdarza się u mnie częściej niż pocałunek. [...] Jeśli jest, jeśli się staje czymś dla mnie, czuję serce w gardle i straszną tęsknotę za tamtym. I głupie by było i nic nie znajduję, żeby Ciebie pocieszyć. I siebie. W tej bezradności z myślą o przemijaniu, o Twoich i moich latach, o naszym czasie – ostre tamto pragnienie[185].

Brak częstych pokus erotycznych pozwalał im obu zachować wierną pamięć o sobie, znajdować rodzaj odkupienia w swoich sercach, umysłach i na stronach obszernej korespondencji. Przez lata napisali do siebie setki listów, Czapski regularnie uzupełniał słowa najrozmaitszymi rysunkami, instynktownie dzieląc się z Heringiem wszystkim, co go zajmowało i stanowiło wizualny punkt odniesienia. Większość tych listów jest nieznacznie zniekształcona użyciem zawoalowanego szyfru, nazwy własne i opisy zdarzeń zostały zmienione, żeby ukryć treść przed cenzorami. W pierwszym powojennym liście z Polski, który dotarł do Czapskiego, Hering dziękował mu za herbatę i papierosy, przysłane w okresie, gdy ludzie wokół głodowali i rozpaczliwie szukano pożywienia. W Warszawie Hering często wpadał na ich wspólnego dawnego przyjaciela, Jana Cybisa, który:

mówi grubym głosem, że wyglądasz jak Ramzes – no, to Ciebie widzę jak Ramzesa. Zresztą Tyś tak zawsze potrafił wyglądać. Już teraz wyobrażam sobie Ciebie zupełnie żywo – tak jak w czasach z Filtrowej czy z Józefowa, ale był czas, całe lata, że na „doraźne” wspomnienie zjawiała mi się jakaś jedna twarz. Najdłużej prześladowała mnie sylwetka z opowiadania Jerzego Ł. – Zobaczył i poznał Ciebie, jak stałeś zmarznięty, w pluchę, w długim ogonku za wodą, z jakimś czajnikiem w ręku, z kapką przy nosie – wyręczając innego chorego żołnierza. Twarz z okna

pociągu przed rozstaniem: tej się bałem, bałem, że ostatnia, że taki zginiesz dla mnie. Już się jej nie boję. [...]

Mój najdroższy – to taka radość, że to istnieje w Twoich marzeniach. – Przyjmuję to naturalnie do strefy swoich marzeń[186].

W Heringu odnajdywał Czapski swoją drugą połowę, odciętą żelazną kurtyną, najbliższego, najbardziej zaufanego powiernika, swoje alter ego.

We wczesnych latach Instytutu Literackiego w Paryżu Czapski uległ bez reszty czarowi pism Simone Weil, której dzieła opracowywano i publikowano niedługo po wojnie. Weil, donkiszotowska postać gotowa do największych wyrzeczeń, której śmierć można częściowo przypisać głodówce w imię solidarności z milionami, które nie miały co jeść, zmarła w sierpniu 1943 roku w wieku trzydziestu czterech lat (mając lat sześć, podczas pierwszej wojny światowej, nie chciała jeść cukru, ponieważ żołnierze na froncie musieli się bez niego obywać). Myślicielka, która na pierwszym miejscu stawiała niezależność intelektualną, Simone Weil skupiła siły na pomaganiu biednym i uciśnionym. Była niemal chorobliwie wyczulona na cierpienia innych; we własnym cierpieniu szukała rozgrzeszenia. W szkole średniej, jako szesnastolatka, napisała wypracowanie na temat, któremu pozostała wierna przez resztę krótkiego życia: „Poświęcenie to pogodzenie się z bólem [...] i wola odkupienia cierpiących ludzi przez dobrowolne cierpienie. Wszyscy święci wylewali wodę; wszyscy święci odrzucali wszelkie dobra, które odgradzały ich od cierpienia ludzi". Jako bystra dwudziestoczteroletnia absolwentka École Normale Supérieure, która znała dzieła Marksa, zetknęła się twarzą w twarz z Lwem Trockim. Czyniła mu gorzkie wyrzuty z powodu bezlitosnego ucisku wywieranego przez sowieckie państwo na ludność Rosji. Solidaryzowała się wprawdzie z celami komunizmu, dostrzegała jednak głęboki sprzeciw partii wobec

wolnych umysłów. Nigdy nie wstąpiła do partii komunistycznej, nigdy też nie zgodziłaby się na chrzest ani nie przystąpiłaby do Kościoła katolickiego z powodu jego nietolerancji dla odstępstw od dogmatu. Pracowała jako nauczycielka, starała się odrywać młodych ludzi od wpatrywania się w samych siebie, pchała ich do zaangażowania w życie publiczne. Jej własne radykalne zaangażowanie – walka o prawa robotników, walka z bezrobociem, udział w demonstracjach przeciwko władzom miejskim – powodowało, że często musiała zmieniać posadę. Oprócz pracy nauczycielskiej w liceum Simone Weil prowadziła zajęcia w ośrodkach kształcenia robotników i pisała dziesiątki artykułów dla wojujących lewicowych gazet. Z powodu waleczności nazywano ją w antysemickiej prasie protekcjonalnie „żydowską Madame Weil, bojowniczką Moskwy" oraz „czerwoną dziewicą plemienia Lewiego".

Czapski był szczególnie wyczulony na sprzeczności właściwe dla jej niestrudzonego poszukiwania sensu. Życie i dzieło Simone Weil niezmiennie, aż po dziś dzień, niemal w równym stopniu gloryfikowano i szkalowano. Choć przyszła na świat w żydowskiej rodzinie, pogardzała Starym Testamentem (który czytała w grece), lecz z porównywalnym uporem broniła się przed pokusami Nowego Testamentu oraz pochlebstwami swoich katolickich przyjaciół. Dążyła do całkowitej bezinteresowności, lecz usuwając się w cień, zrażała do siebie rówieśników i nierzadko narażała na szwank ludzi, którym była zdecydowana pomóc. Świadomie starała się ulżyć cierpieniu innych, biorąc je na siebie – często jednak osiągała efekt przeciwny do zamierzonego. Ukrzyżowanie było dla niej najwymowniejszym symbolem chrześcijaństwa, znacznie mocniejszym niż wizja zmartwychwstania.

W roku 1936 pojechała do Hiszpanii, żeby przyłączyć się do walki z faszyzmem i frankistami. Do Paryża wróciła przybita, okaleczona psychicznie okropieństwami, jakie widziała po obu stronach wojny domowej, zdecydowana, że jeśli Francja stanie do wojny

z Niemcami, ona opowie się za pacyfizmem. Podobne doświadczenia pierwszego kontaktu z wojenną rzeczywistością miał za sobą młody Czapski, kiedy chłonął pacyfistyczne nauki Tołstoja i odmawiał noszenia broni. Uświadomiwszy sobie skalę zagrożenia, jakim był Hitler, przerażona własną naiwnością Weil porzuciła wcześniejszy antywojenny program, besztając się za swój pacyfizm. Surowa we wszystkich swoich sądach, zawsze była bezlitosna w stosunku do siebie. Czapski dostrzegał w niej masochizm, który od czasu do czasu doprowadzał ją do opacznie rozumianej logiki. Wzdragał się przed jej nieugiętym absolutyzmem, znajdował jednak sposób, by przymykać na niego oczy, nie tracił wiary w jej szersze, promienne wizje, skupiał się na jej pokorze, jej niezgłębionym współczuciu dla zmagań ludzi poniewieranych, jej dążeniu do Boga. Jej pytania o prawdę i piękno, wiarę i sprawiedliwość ciekawiły Czapskiego bardziej niż przekonania polityczne. Lektura zapisków Weil oraz jej listów, gdy po raz pierwszy zostały opublikowane, stanowiła jedno z wielkich wydarzeń w jego życiu intelektualnym i duchowym.

> Ale u S.W. chodzi także o co innego jeszcze, i chciałbym jak tonący się uczepić tego, żeby nie zginąć: „...Chrześcijanin wie, że jedna jedyna myśl miłości wzniesionej ku Bogu w prawdzie, chociaż niema i bez echa, jest pożyteczniejsza dla tego świata niż nawet najświetniejszy wyczyn”.
>
> Czy w to wierzysz naprawdę? [...] Więc dlaczego, dlaczego to jedno zdanie S.W. jest mi tak ważne? Bo ratuje mnie od rozkładu, bo daje mi nadzieję; nie tylko – daje mi świadomość, skąd czekam pomocy [...][187].

Zachwycając się odwagą Weil, silnie utożsamiał się z jej przekonaniem o własnej marności. Jeanne Hersch, szwajcarska filozof i profesor, która w tym czasie zaprzyjaźniła się z Czapskim, zauważyła, jak bardzo przypominał on Simone Weil w jej „zdolności do cierpienia za innych”.

Zdaniem Weil nawiązanie łączności z Bogiem wymaga spełnienia pewnych warunków. Jednym z nich jest dla niej uwaga. Uwagę trzeba wykształcać w sobie i ćwiczyć, żeby otworzyć się na możliwość łaski, na obecność Boga. „Absolutnie niczym nie zmącona uwaga jest modlitwą”[188]. Uwaga wymaga aktywnego oczekiwania, nadziei. W momencie gdy osiągamy pustkę, wlewa się w nas boska obecność. Jesteśmy równocześnie opustoszali i wypełnieni.

Weil lekceważy wyobraźnię, uważa ją za przeciwieństwo uwagi. „Wyobraźnia pracuje nieustannie nad zatykaniem najmniejszych bodaj szczelin, przez które mogłaby się przedostać łaska”[189]. Według Weil wyobraźnia skupia się na jestestwie człowieka, czym zamyka drogę Bogu. Tymczasem, twierdzi, uwaga wobec niezgłębionej rzeczywistości wymaga, byśmy oderwali się od pragnień i lęków. „Musimy próbować uleczyć nasze wady uwagą, nie wolą”. Nie odpowiadało to Czapskiemu, dla którego zarówno wyobraźnia, jak i wola miały decydujące znaczenie. Uważał, że wola go ocaliła, wyrwała z atonii, z bezwładu. Wierzył Weil na słowo, ale wiedział, że nią też powodowała wola i że jej nakazy są znakami ostrzegawczymi zarówno dla niej, jak i dla jej czytelników.

Dla Simone Weil doskonałość życia duchowego zakładała zgodę na to, by być niczym. Rolą wyobraźni jest zaś tworzenie czegoś. „Wyobraźnia, która wypełnia pustkę, jest ze swojej natury kłamliwa”[190]. Francuska myślicielka opisuje wyobraźnię jako *combleuse du vide*, wypełnianie pustki, dzięki której Bóg może się do nas zbliżyć. „Bóg jest naprawdę obecny we wszystkim, czego nie zasłania wyobraźnia”. Czapski, dla którego wyobraźnia była tchnieniem i esencją życia, walczył z radykalizmem Weil. Jak mógł zaakceptować myśl o wyrzeczeniu się wyobraźni, a co za tym idzie, sztuki? Mimo to potrafił dostrzec w uwadze, której znaczenie tak podkreślała, ten sam stan, z którym siadał do rysowania, swej codziennej modlitwy, do której przystępował z wiarą równie silną

jak ta, z jaką podchodził do wszystkich innych drogich mu zajęć. Wyobraźnia, wyrażająca się w rysowaniu, pomogła mu przetrwać. Pełen zrozumienia dla drogiej Simone Weil idei pokory, czuje opór wobec jej upartej pochwały ascezy. Irytuje go ona w czasie, gdy właściwie nie maluje, a tylko marzy o powrocie do malowania. Czy sztuka rzeczywiście może być marnością, złudzeniem, przeszkodą na drodze ku łasce Bożej?

Blaise Pascal, autorytet Simone Weil, myślał tak z pewnością, a ona podążała bardzo ściśle wytyczoną przez niego drogą do wiedzy i wiary. Weil szukała w nim „tego wyższego królestwa, do którego wchodzą tylko ludzie prawdziwie wielcy i w którym mieszka prawda”[191]. Pascal, podobnie jak ona, doznał nawrócenia religijnego. Weil patrzyła na Pascala jak na mistrza, od którego mogła się uczyć, z którym mogła się spierać, dobrze zdając sobie sprawę, jak niewiele znaczy w porównaniu z jego geniuszem. Czapski traktował Weil bardzo podobnie.

Jak jednak uparcie twierdził w swoich odczytach w Griazowcu, ucieczka Pascala od świata i jego pogarda dla zmysłów nie były całkowicie obce postawie Prousta, jednego z najbardziej światowych i pełnych polotu pisarzy, którego obszerne tomy nie zawierają ani jednej wzmianki o Bogu. Oddany bez reszty sztuce, Proust sięgał do głębokich pokładów ducha, które obywały się bez tchnienia Boga. Czapski kształtował swój umysł z pomocą odrębnych, lecz podobnych światów Pascala oraz Prousta, i to w ich cieniu doszło do jego duchowego zbliżenia z Weil. „Ostatni wysiłek rozumu – pisze Pascal – to uznać, że istnieje nieskończona mnogość rzeczy, które go przerastają”[192]. Na tym właśnie terytorium, na którym nie rozum rządzi, Pascal, Weil, Proust i Czapski znaleźli wspólny język. W Griazowcu Czapski twierdził, że:

> Nie w imię Boga i religii bohater *Straconego czasu* wszystko porzuca – lecz i w niego uderza grom objawienia, i on pogrzebał się za życia w samotnym, korkiem obitym pokoju, by służyć temu, co dla niego stało się absolutem – swojej sztuce.

> Plączę rozmyślnie los Prousta z losem jego bohatera, gdyż w tym punkcie utożsamiają się wzajemnie, a ostatecznie jego dwa tomy (*Czas odnaleziony*) są także przesiąknięte łzami radości – są hymnem triumfalnym człowieka, który wyzbył się wszelkich bogactw, by nabyć jedną bezcenną perłę, człowieka, który zgłębił całą nietrwałość, tysiączne rozdarcia i nicość radości erotycznych, młodości, sławy, nicości, gdy je porównać z radością twórczą człowieka, który budując zdanie po zdaniu, pisząc i przerabiając każdą stronicę, jest w nieustannym poszukiwaniu absolutu formy w wyrażeniu swej wizji świata, absolutu, którego ostatecznie nigdy nie osiągnie [...][193].

Ale i Simone Weil, choć tak łaknęła oderwania, miała, paradoksalnie jak na osobę tak świadomie ascetyczną, bardzo wyrobioną wrażliwość estetyczną i upodobanie do piękna (Włochy ją wprost oczarowały). Uważała, że nasze pragnienie piękna natury musi pochodzić od Boga, a sztuka musi stanowić prawdziwe odbicie tego świata. W ten sposób, podobnie jak John Ruskin, zrównała estetykę z moralnością, opowiadając się za tradycyjnymi wartościami, które Proust w końcu odrzucił.

Pytania, które Czapski sobie stawiał, jego często powtarzane „Jak być lepszym człowiekiem?” oraz „Jak pozostać wiernym sobie?” – krzyżują się w punkcie, w którym spotykają przemyślenia Weil. Zaniepokoiła go, wstrząsnęła nim, lecz trwał przy swoim. Jej obecność w życiu duchowym Czapskiego była bardzo potrzebna, krzepiła go, a ostatecznie potwierdzała jego wybory życiowe.

Odkąd wyszedł z obozu w Griazowcu, Czapski zapełniał strony swoich dzienników zapiskami o wojennej niewoli i tułaczce po Związku Sowieckim, starannie wznosząc rozległe rusztowanie wydarzeń historycznych, szkicując portrety ludzi i przeżyć. Kontynuowane przez lata, stopniowo przybrały formę zwartej opowieści. W miesiącach po przeniesieniu Instytutu z Hôtel Lambert do Maisons-Laffitte Czapski zakończył drugą relację, *Na nieludzkiej ziemi*, której tytuł zaczerpnął ze słów Stanisława

Balińskiego: „Za tych, co leżą teraz na deskach cierpienia / Z otwartymi oczami na nieludzkiej ziemi”. Do Heringa napisał:

> [...] mógłbym może wrócić do malarstwa bardzo szybko, bo jest we mnie prawie ciągle. Ale mam drugi głód i drugą potrzebę, dopóki jej nie nasycę, nie mogę się zabrać do malowania. Muszę pisać. [...] Nie chciałbym umrzeć przed napisaniem tej rzeczy. [...] Mam przebudzenia „skazańca”. Wszystko, co się pisze po tak długiej przerwie, jest nieprawdą, to zdaje mi się, że wybielam, to że przeczerniam. [...] Nie mogę „zdradzić”, prędzej nie poruszać tego, co widziałem[194].

Odłożywszy malowanie, Czapski skupił swoją twórczą energię na pisaniu tej książki. Snuł swą opowieść spokojnym głosem, unikał ostrych słów, pozwalał mówić okrutnym faktom. Ich beznamiętna litania wzmaga grozę doświadczenia, czytanie o kolejnych okrucieństwach, opisanych jak najprościej, staje się niemal nie do zniesienia. Tylko w wyjątkowych momentach, kiedy tkwiący w nim malarz spotyka się z pisarzem, Czapski poddaje się wzruszeniu i pozwala sobie na stworzenie wstrząsającej sceny. Czesław Miłosz wypowiedział się o ograniczeniach, jakie narzuca autorowi pisanie o barbarzyństwie: „Nie mam zamiaru pisać komentarzy do rysunków Goi. Olbrzymiość wydarzeń zmusza do ograniczeń, a nawet narzuca ton suchy, jedynie chyba właściwy tam, gdzie słowo nie może przegrać”[195].

Na nieludzkiej ziemi jest relacją bardziej wykalkulowaną niż *Wspomnienia starobielskie* – napisanie tej książki wynikło z obowiązku moralnego, by przemówić w imieniu tych, którzy nie ocaleli, którzy nie mogli mówić za siebie („Niech cię diabli wezmą, jeżeli o nas nie powiesz”, usłyszał, jak ktoś krzyknął, kiedy opuszczał jeden z obozów). W latach po zakończeniu wojny kategoria „tych, którzy nie mogą mówić”, nie ograniczała się tylko do martwych. W miarę jak Związek Sowiecki pochłaniał Polskę fizycznie i ideologicznie, wydźwięk słów „nieludzka ziemia” (podobnie jak *temps perdu* w Griazowcu) stawał się szerszy

i bardziej aktualny. We wstępie do książki Czapski pisze: „Narastało [we mnie] poczucie śmiertelnego zagrożenia Polski”[196].

Kiedy rękopis *Na nieludzkiej ziemi* był gotowy, Czapski rozesłał go do życzliwych czytelników, którzy mogli pomóc w znalezieniu wydawcy. Malraux zareagował szybko, i wręcz przesadzał w pochwałach. Zaproponował, że roześle tekst dalej.

> Malraux przesłał mój rękopis do Calmann-Lévy’ego i po dziesięciu dniach dostałem wiadomość od osoby kierującej redakcją tego typu książek, że książka jest przyjęta. Tą osobą był Raymond Aron. Radził mi jedynie jeden czy dwa rozdziały trochę skrócić, ze względów czysto literackich[197].

Aron, francuski filozof, dziennikarz i politolog, uciekł z Paryża, żeby wstąpić do sił zbrojnych Wolnych Francuzów w Londynie. Po wojnie został dyrektorem wydawnictwa Calmann-Lévy, któremu francuski czytelnik zawdzięczał przekłady *Ciemności w południe* Arthura Koestlera i *Dziennika* Anny Frank. Zeświecczony Żyd, racjonalista, Raymond Aron miał okazję obserwować powstanie i rozkwit narodowego socjalizmu jako student w Niemczech na początku lat trzydziestych, potrafił też zrozumieć potęgę Związku Sowieckiego. Nienawidził większości powojennych frazesów obozu postępu, bajek o jedności lewicy i niechybnym wybuchu rewolucji proletariackiej. Jego domeną był związek między wiedzą a działaniem; nigdy nie zapominał, jak bardzo ograniczone są możliwości zmian w społeczeństwie liberalnym. Jako pracownik, a nie właściciel wydawnictwa, często doświadczał tych ograniczeń. Czapski kontynuuje:

> Nie przeszedł jednak tydzień, jak zostałem wezwany do samego p. Calmann-Lévy’ego: „Moja ocena pańskiej książki jest zupełnie inna niż p. Arona. Nie będzie ona mogła ukazać się w moim wydawnictwie. Pisze pan za dużo o Polakach, którzy Francuzów nie interesują. Trzeba by bardzo wiele z tego wyciąć, ale – co jeszcze ważniejsze – jest pan za bardzo antystalinowski, to nie przejdzie. Musi pan

książkę przerobić: być prostalinowskim na początku, a pod koniec książki wolno panu będzie wyrazić pewne oceny krytyczne”[198].

Rękopis wspomnień Czapskiego wędrował od wydawnictwa do wydawnictwa, odrzucany z uwagi na niedopuszczalny obraz stalinowskiego Związku Sowieckiego. Kiedy w 1947 roku opublikowany został drugi numer „Kultury”, pierwszy, który wydrukowano w Paryżu, podwójne wydanie zawierało, obok artykułów Malraux i Halévy’ego, długi fragment *Na nieludzkiej ziemi.*

Czapski zaangażował się z entuzjazmem w plan utworzenia Uniwersytetu na Obczyźnie, który miał służyć młodym emigrantom ze wschodniej Europy. Z jego punktu widzenia pojawienie się przyszłych światłych przywódców stało pod znakiem zapytania, jeżeli młodzi ludzie mieli być pozbawieni możliwości studiowania. Niszczycielski wpływ Sowietów na polską inteligencję jego pokolenia skutkowałby po prostu stłamszeniem następnej generacji. Tak jak tysiącom młodych ludzi już mieszkających w obozach dla dipisów, wschodnioeuropejskim studentom uciekającym spod władzy powojennych reżimów totalitarnych odmawiano wstępu na europejskie uniwersytety, bo nie mieli odpowiednich dokumentów. Bez nich sale wykładowe były dla nich zamknięte. Czapski uważał, że powinni wszelkimi sposobami uwalniać się od byle jakich zajęć, których musieli się imać, żeby utrzymać rodziny. Trzeba ich było objąć programami systematycznych studiów, które rozwijałyby ich umiejętności. Tworząc w latach służby w armii na Bliskim Wschodzie szkoły dla młodych żołnierzy, rozumiał, czego to wymaga oraz co leży na szali, i czuł się w obowiązku zrobić co tylko można, żeby zapewnić odrodzenie wykształconego społeczeństwa.

Dawny znajomy, Anatol Mühlstein, były polski dyplomata i znawca spraw międzynarodowych, który po upadku Francji wyjechał do Ameryki, pomógł mu opracować i skodyfikować plany

powszechnego Uniwersytetu na Obczyźnie. Proponowana uczelnia, z siedzibą we Francji, miała powstać we współpracy z istniejącą instytucją akademicką przyznającą stopnie naukowe. Wierny swojemu przekonaniu o różnorodności podmiotów politycznych i kulturalnych, Czapski planował przyjęcie studentów z krajów bałtyckich, Węgier, Rumunii, Bułgarii, Czechosłowacji, Ukrainy oraz Polski. Był również głęboko przeświadczony, że aby stworzyć atmosferę dyskusji i wzajemnego szacunku, do udziału w zajęciach należy zachęcać amerykańskich studentów. Aby ułatwić współistnienie i owocny przepływ idei, a także choć trochę zaspokoić potrzeby mieszkaniowe uchodźców, trzeba byłoby zbudować akademiki, powołać do życia niezbędny mikrokosmos europejskiej wspólnoty. Wymyślono trzy odrębne wydziały. Najpierw wydział historii politycznej, nauk społecznych i ekonomii, potem wydział filologii, historii i literatury środkowo-wschodnioeuropejskiej i wreszcie wydział filologii, historii i literatury anglo-amerykańskiej. Czapski nawoływał do stworzenia rozbudowanego systemu bibliotek, symbolu swobodnej myśli, zdławionej pod władzą sowieckich dogmatów.

Na początku 1948 roku stratedzy amerykańskiej polityki zagranicznej ogłosili zasady doktryny Trumana. Uznawszy, że należy przeciwdziałać szerzącym się w całej Europie wpływom ideologii komunistycznej, Kongres Stanów Zjednoczonych ufundował plan Marshalla. Równocześnie sztab generała de Gaulle'a zwołał konferencję w Saint-Étienne. Zaproszony tam, żeby przedstawić swój pomysł stworzenia Uniwersytetu na Obczyźnie, Czapski spotkał się z niezwykle entuzjastycznym przyjęciem. Inny uczestnik konferencji, James Burnham – dawny przywódca amerykańskich trockistów, który stał się antykomunistą – był człowiekiem mogącym urzeczywistnić tę ideę. Podekscytowany faktem, że zetknął się z tak dogłębnie opracowaną koncepcją, Burnham, który podczas wojny pracował dla Office of Strategic Services i został tam, gdy po jej zakończeniu biuro przekształciło

się w Centralną Agencję Wywiadowczą, był w pełni świadom, jak bardzo przedsięwzięcie to jest złożone. Postanowił utorować pomysłodawcom drogę do jego finansowania, przedstawiając Czapskiego jako głównego wizjonera i naczelnego architekta. Zorientowany dzięki Mühlsteinowi w zmianach zachodzących w polityce amerykańskiej, w swoich uwagach na temat tworzenia budżetu dla nowej uczelni Czapski zawarł sugestię, by w strategii „odbudowy kulturalnej Europy" w ramach planu Marshalla uwzględnić Uniwersytet na Obczyźnie. Burnham miał przez następne lata pozostać w bliskim kontakcie z Czapskim, z niesłabnącym entuzjazmem prezentując w jego imieniu projekt w rozmowach z urzędnikami amerykańskiego Departamentu Stanu.

*

Kolorowy rysunek z 1948 roku, wykonany kredką, w pionie, na wąskim arkuszu papieru, ukazuje szczegółowo scenę posiłku w restauracji – stolik nakryty żółto-zielonym obrusem, eleganckie kieliszki napełnione czerwonym i białym winem, wysoka karafka z wodą. Jakiś młody mężczyzna nachyla się z prawej strony, usta otwarte w rozmowie, widelec starannie odłożony na boku talerza. Mówiąc do kogoś niewidocznego po przeciwnej stronie stołu, wsparł się na nim łokciem, wysunąwszy przedramię i dłoń, żeby gestem podkreślić własne słowa. Czapski używa na tym rysunku bardzo bonnardowskiej palety nasyconych kolorów.

Stolik nie jest zwyczajnym stolikiem. Posadzony przy nim gość ma widok na Paryż z wysokości kilku pięter przez podzielone w poziomie panoramiczne okno. U dołu widać niebieski most nad Sekwaną. Po drugiej stronie rzeki droga biegnie dalej między dwoma kwartałami fiołkowoniebieskich budynków. Ten most to Pont de la Tournelle, który łączy lewy brzeg z Wyspą św. Ludwika. Na jego wschodnim przyczółku wznosi się, górując nad rzeką, smukła kamienna figura zamyślonej kobiety. Zakapturzona postać

świętej Genowefy, patronki Paryża, była dobrze znana Czapskiemu – wysokością i postawą przypominała mu jego siostrę Marynię. Posąg, stworzony w 1928 roku przez rzeźbiarza Paula Landowskiego, pół-Polaka, pół-Francuza, narysowany przez Czapskiego w kolorze fioletowym, pełni na rysunku funkcję środkowego planu, wypełniającego przestrzeń między intymną martwą naturą ze stołem a rozległym pejzażem miejskim.

To kolorowe dzieło na papierze powstało w tym samym czasie, gdy Czapski pracował nad esejem *Groby czy skarby*:

> Innego dnia śpieszyłem po moście de la Tournelle z Biblioteki Polskiej, z Wyspy św. Ludwika. Na szczycie gmachu, na przeciwnym brzegu błyskały wielkie szyby restauracji de la Tour d'Argent. Zamknięto ją po Libération na jakiś czas, miała jakoby być zbyt gościnna dla Niemców. Jest już otwarta z powrotem, jedna z najdroższych restauracji Paryża, ale w tejże Tour (musiała chyba wyglądać inaczej i o wiele skromniej) przyjaciele Mickiewicza wydali w roku 1855 obiad na jego cześć, gdy wyjeżdżał do Konstantynopola, zaledwie dwa i pół miesiąca przed śmiercią[199].

Wykonał swój rysunek w tych samych pomieszczeniach, w których fetowano Mickiewicza. Być może znalazł się tam dlatego, że zaprosił na kaczkę kogoś ważnego, kto mógłby się przysłużyć sprawie „Kultury" bądź Uniwersytetu na Obczyźnie, albo – co bardziej prawdopodobne, skąd miałby pieniądze na zapłacenie rachunku w Tour d'Argent? – dlatego, że to jego zaproszono i nie mógł się wymówić. Wiele osób uznałoby perspektywę obiadu w La Tour d'Argent za kuszącą, ale nie Czapski. Nigdy nie interesował się jedzeniem, ceny potraw go gorszyły, pretensjonalna sceneria krępowała – zjawił się zapewne z ważnego powodu, nie przyszedłby jednak nieprzygotowany. Przyniósł szkicownik i kredki. Na rysunku spogląda na most zza jednego z nieskazitelnych stolików w restauracji. W eseju opisuje, że idzie po moście i spogląda w stronę ekskluzywnego lokalu. Jego alter ego pojawia się zarówno na rysunku, jak w eseju, przyłapane na tym, jak patrzy

na siebie z chodnika poniżej i z okna na szóstym piętrze. Czapski objaśnia cały swój teraźniejszy świat w rysunku i słowach, poprzez odmienne soczewki oka i umysłu, dłonią i sercem.

Nie ma jednak między nimi harmonii. Trudno bowiem pogodzić ten tętniący życiem szkic, nasycony soczystymi bonnardowskimi kolorami, z ponurym tonem eseju, w którym Czapski rozwodzi się na temat ruiny Paryża, miasta jego zdaniem skażonego swą niedawną historią. Groby czy skarby? Tytuł eseju zaczerpnięty został z motta Paula Valéry'ego, zdobiącego złotymi literami fronton Palais de Chaillot: „Od ciebie, przechodniu, zależy, czy będę grobem, czy skarbem. Czy będę milczał, czy mówił". Czapski kończy stwierdzeniem, że „od nas również zależy, czy ta stara ziemia będzie grobem, czy skarbem"[200]. Wynik jest niepewny. Tak jak Polska i Francja łączą się w rodowodach przodków rzeźbiarza Paula Landowskiego, tak ich połączone dzieje przenikają zarówno esej, jak i rysunek Czapskiego.

Wspomnienia *Na nieludzkiej ziemi* w końcu ukazały się po polsku i po francusku w roku 1949. W ramach serii wydawniczej „Biblioteka Kultury" Instytut Literacki wydał *Na nieludzkiej ziemi*, natomiast *La terre inhumaine*, ze wstępem Daniela Halévy'ego, została opublikowana przez wydawcę, który zgodził się przyjąć kontrowersyjną książkę, pod warunkiem że autor opłaci koszty. Na pierwszej francuskiej edycji widnieje standardowa nota: „Wszelkie prawa do powielania i tłumaczenia zastrzeżone we wszystkich krajach z ZSRR włącznie". Myśl o przetłumaczeniu tekstu Czapskiego na język rosyjski i wydaniu go drukiem w ZSRR była niewyobrażalna, ale swoisty rodzaj cenzury znano także w Czwartej Republice Francuskiej. Znaczna część lewicowej prasy nie chciała książki recenzować ani zajmować się poruszonymi w niej kwestiami. Książka została zignorowana. Nie trafiła na front walki obronnej ani zaczepnej. Oficjalnie nie istniała. Jeżeli jednak taka

książka istniała, była dziełem faszysty i powinna zostać zbojkotowana. Tymczasem zaś działacze Francuskiej Partii Komunistycznej na wszelki wypadek systematycznie skupowali egzemplarze wspomnień Czapskiego w księgarniach i je niszczyli.

Spodziewany okrzyk bitewny podniósł się z nieoczekiwanej strony. W „Le Figaro" François Mauriac udzielił książce Czapskiego poparcia. Potępiając taktykę prostalinowskiego zastraszania stosowaną przez jego kolegów po piórze, rozzłoszczony próbami zdyskredytowania autora, Mauriac woła:

> I nie próbujcie zniesławiać Czapskiego, żołnierza Andersa, który walczył z Armią Czerwoną; znam, szanuję i kocham tego polskiego pielgrzyma, który idzie od cierpienia do cierpienia z wyciągniętą przed siebie ręką – jak posąg Bourdelle'a z placu Alma – w wiecznym geście wskazując Polskę, wciąż zmartwychwstającą i wciąż krzyżowaną na nowo[201].

Czapski z pewnością skrzywił się na myśl o sobie jako pielgrzymie à la Mickiewicz z pomnika dłuta Antoine'a Bourdelle'a sławiącego polski hart ducha. Niewątpliwie zniósł jednak ten przesadny hołd, rozumiejąc, że stanowi on ze strony Mauriaca próbę rehabilitacji za brak odpowiedzi na jego list otwarty z czasu powstania warszawskiego.

Egzemplarz *Na nieludzkiej ziemi*, przemycony do Warszawy, trafił w końcu do Ludwika Heringa, który wcześniej czytał tylko fragmenty, które Czapski przepisywał w listach (książka była w Polsce Ludowej zakazana). Odpowiedź Heringa z celowo ukrytymi nawiązaniami do książki jest świadectwem, jak bardzo był nią poruszony:

> Przyjechałem na kilka dni do Warszawy. Czytałem przez dzień i noc znaną Ci książkę Gonczarowa (pisana 1858 r.) z podróży do Japonii. Wydawnictwo z pionowym rys. – portretem autora w okularach z fragmentem notatnika i ręką. – Nigdy nie miałem całości – znałem tylko pojedynczych kilka rozdziałów i wyobrażałem sobie, że mam pojęcie o niej. Jestem nią wstrząśnięty. Nie staram się

nawet o krytyczne mówienie – nie wątpię, że znasz fachowe i rzeczowe oceny tej pracy. Chciałbym przekazać Ci moje wzruszenie i boję się, że mi się to nie uda. [...] Siła tej pracy to, że widzi się fakty poprzez człowieka, jego stosunek do faktów. Zniewala uczciwość jego spojrzenia [...]. Ta książka jest tak całkowicie we mnie, że nawet nie bardzo ubolewam, że muszę ją oddać. [...] Będzie mi może łatwiej nie zobaczyć Ciebie przez to, że tę Książkę znam[202].

W napisanym w 1949 roku dla „Kultury" eseju pod tytułem *Szeptem*, upamiętniającym dziesiątą rocznicę najazdu na Polskę, Czapski wrócił myślami do minionej dekady i gorzkim tonem, częściej obecnym w jego prywatnych zapiskach niż w publicystyce, poczynił uwagi o aktualnym stanie pamięci o niej:

Dziesięć lat temu... Czasami mi się zdaje, że człowiek nie ma prawa istnieć, że żyjemy wszyscy tylko dzięki naszej bezmyślności, naszej niewierności, dzięki naszej niepamięci. Kto z nas mógłby oddychać, mógłby żyć, gdyby pamiętał naprawdę i pamiętał nieustannie.

Nawet słowa najświętsze, nawet pamięć o zmarłych – wszystko nabrało w słowach naszych i pismach jakiejś gładzizny, połysku martwych, drewnianych, polerowanych przedmiotów – narzędzi propagandy. Na całej kuli ziemskiej powtarzamy słowa, słowa, słowa – i zdaje się nam przez to, że jesteśmy wierni?

[...]

Dziś groza rzeczywistości nie gładzi, ale podkreśla ból i gorycz tamtych rozdarć. Cóż z tego, że ze wszystkich ofiar ukuto dobre slogany, które służą wszystkim narodom, wszystkim partiom, wszystkim najbardziej skłóconym, zakłamanym czy zagubionym, czy bezmyślnym zjazdom.

W tę rocznicę może by lepiej milczeć i myśleć. To, co się przeszło, doprowadzić w świadomości do końca, dotrzeć do jądra zagadnień, nie zatrzymywać się na pół drogi, nie stawiać między sobą a rzeczywistością różowych parawanów fikcji, nie kleić ran optymistycznymi plastrami, pod którymi tylko wzmaga się rozkład. Milczeć. Ale nawet milczenie już dzisiaj, ta „minuta milczenia", stało się jedną z form pustej liturgii tysięcy pustych akademii[203].

Gdy *Na nieludzkiej ziemi* została ukończona i wydana, wojskowe obowiązki wykonane, umiejętności literackie dobrze spożytkowane, Czapski w końcu był bliższy powrotowi do malowania.

Skacze. Autoportret w technice olejnej z 1949 roku jest niemal ćwiczeniem w sprawdzaniu, czy naprawdę jest gotowy, zastanawianiu się, co może w końcu z niego wyrosnąć. Jego pociągła twarz jest spokojna, ale lekko spięta. Zza okularów w brązowych oprawkach prawe oko patrzy prosto przed siebie, lewe jest nieco przesłonięte szrafowanymi refleksami w szkłach. Odziany w niebieską koszulę i krawat stoi przed lustrem odbijającym jego głowę i tułów, którego prawa część ukryta jest za niedużą sztalugą i górnym rogiem rozciągniętego na blejtramie płótna; to spód obrazu, na który patrzymy. Za nim widać ścianę pokrytą tapetą w rozmyty kwiecisty wzór oraz otwierane pionowo okno, przez które ukazany jest skrawek krajobrazu zwieńczonego w oddali wierzchołkami drzew oraz wstęgą rozedrganego błękitnego nieba. Obraz zmiękczają dwa kawałki tkaniny zasłonowej, jeden wiszący obok okna, drugi, bardziej przezroczysty, przy prawym brzegu płótna. Pionowe pasy za zasłoną wydają się sugerować ramę lustra, w które spogląda malarz. Ten przejściowy element, stanowiący u Czapskiego znajomy trop, pozwala widzowi oddzielić przestrzennie przedstawiony obraz od jego własnego miejsca poza obrazem, zgodnie z konwencją przećwiczoną przez Matisse'a.

Do Heringa pisze tak:

> Od Józefowa – nie miałem farb olejnych w ręku poza jednym płótnem, które zrobiłem w Bagdadzie [...] chcę się oderwać od malarzy, od Luwru, metod i tylko z całą pasją dogryźć się do jakiegoś m o j e g o malarstwa i może *Stara Żydówka* w wagonie czy stacja w Otwocku są mi bliższe dziś niż najsmaczniejsze paryskie pomysły. Zdaje mi się, jakby niepotrzebny malarsko był mi Paryż. Mam tu jednego przyjaciela (syn Vincenza, tego od Połoniny) – który mnie zawsze gorzko beszta, że nie maluję. Kiedy mu mówię: „Panie, świat się wali, a pan chce, żebym malował" – to mi powiedział: „Może dlatego świat się wali, że pan i inni nie malują"[204].

Dziesiąta rocznica ich rozstania na początku wojny nie przechodzi niezauważona:

> [...] tak jak Ty pamiętam ten ostatni Józefów – i tę już jesienną mgłę nad ranem, kiedy widzieliśmy samolot, ale najbardziej została Twoja twarz na stacji – w tych długich godzinach czekania, gdzie Ty o wiele więcej niż ja wiedziałeś, co się zrywa i wali. I tu znowu była nie tylko Twoja odwaga i wiedza, ale odrzucenie wszelkich pozorów pocieszania. Znalazłem wczoraj stary kajecik z 40 czy 41 roku – gdzie zapisywałem, że chcę żyć dla M. i dla Ciebie. I pisałem że myślę z większym niepokojem o Maryni, że ona sobie życia nie odbuduje, a że Ty jesteś – wbrew czasami pozorom – tak jakiś wolny i mężny – i nasze obcowanie było tak pełne i jakoś zrealizowane – że potrafisz sobie życie odbudować, nic z naszej przeszłości nie tracąc[205].

Wykonany kredkami autoportret *en pied* przedstawia Czapskiego rysującego swoją podobiznę w szkicowniku, który trzyma, stojąc przed lustrem opartym o ścianę nad gzymsem kominka w pokoju wyłożonym ozdobną boazerią. Jego spojrzenie skupione jest na tym, co rysuje, nie patrzy na widza. Wymyślnie odziany w niebieskie spodnie, pomarańczową sportową marynarkę, ciemnoniebieski sweter, różową koszulę i czerwony krawat, wygląda szykownie i sprawia wrażenie pełnego zapału, ale jego postać stanowi tylko część większego obrazu. Stoi na prawo od środka rysunku, dyskretnie starając się odgrywać drugoplanową rolę. Kiedy kilka miesięcy później zacznie malować opisany wyżej autoportret olejny, jest już gotów zawładnąć swoim wizerunkiem całkowicie – umieszcza siebie na pierwszym planie i pośrodku, chociaż częściowo ukrytego za płótnem. Materiały robocze malarza – paleta, farby, pędzel, płótno, sztalugi – też odgrywają ważną rolę w obrazie, przedstawione jako narzędzia stosowane w jego fachu, dumne potwierdzenie malarskiego powołania. Płótno, nad którym pracuje, jest tylko luźno zawieszone na blejtramie; jeden róg odwija się do góry i brzeg tkaniny wystaje luźno poza listwy ramy. Ten kawałek płótna świadczy o braku pewności, czy jest zdolny spełnić swoje zamiary. Czy po tych wszystkich latach spędzonych na oczekiwaniu jest gotowy znowu skoczyć, co jak uparcie twierdził

w eseju o jednej z licznych podróży koleją po Rosji Sowieckiej, jest konieczne? Odkąd namalował ostatni olejny autoportret, minęło dwanaście lat i wykonał wiele szkiców własnej twarzy ołówkiem i tuszem. W tej pierwszej powojennej wersji jego gęste włosy wciąż są rudoblond, lecz baki zaczynają się srebrzyć siwizną.

Rozdział trzynasty

Kiedy nadzieje Czapskiego na powrót do tworzenia w pracowni zaczęły się urzeczywistniać, musiał je znowu odłożyć. Giedroyc wysłał go w sześciomiesięczne tournée po Ameryce Północnej, by rozpropagować „Kulturę". Pismo, zakazane w Polsce Ludowej (Czapskiego uznano za zdrajcę na uchodźstwie), przetrwanie i ostateczne zwycięstwo zawdzięczało w znacznej mierze jego gorliwemu orędownictwu. Na jego barki spadała coraz większa odpowiedzialność. Poza pisaniem własnych artykułów i esejów był łącznikiem między Instytutem Literackim a światem literatury francuskiej, zapoznając intelektualistów znad Sekwany z polskimi autorami, ułatwiając ich przekłady i publikacje. Jego znajomość z Raymondem Aronem z wydawnictwa Calmann-Lévy, z Camusem z Gallimarda i z François Bondym z magazynu „Preuves" przyczyniła się do rozkwitu „Kultury", zbliżając do siebie myślicieli oraz pisarzy niekomunistycznej lewicy i poszerzając przez to grono odbiorców wschodnioeuropejskich intelektualistów.

Giedroyc, który mieszkał w Maisons-Laffitte przez pięćdziesiąt lat, dysponując jedynie podstawową znajomością francuszczyzny, wielokrotnie tonem na wpół drwiącym, na wpół zazdrosnym zwracał uwagę na kosmopolityzm Czapskiego, nazywając go swoim „ministrem spraw zagranicznych". Unikając publicznych wystąpień, podróże po świecie i kwestowanie scedował na Czapskiego. Do umysłów i portfeli ludzi wrażliwych na sprawy wolności słowa w Polsce prowadzić miał wyczerpujący harmonogram wystąpień na kwestach w najważniejszych skupiskach Polaków w Kanadzie i Stanach Zjednoczonych. Takie nagłośnienie problemu miało

poszerzyć zasięg „Kultury” i posunąć naprzód realizację Uniwersytetu na Obczyźnie.

Dwudziestego trzeciego listopada 1949 roku Czapski wypłynął z Liverpoolu na pokładzie „Empress of Canada”. Przygotował różne odczyty – na temat zbrodni katyńskiej, swojego pobytu w sowieckim obozie jenieckim, religii i literatury rosyjskiej oraz o Prouście. Ambitny plan podróży zawiódł go do Montrealu, Nowego Jorku, Bostonu, Filadelfii, Chicago i Toronto, a także do mniejszych miejscowości – Syracuse, New Bedford, Orchard Park. Wszędzie Polacy witali go z otwartymi ramionami, umieszczali w dobrych hotelach jako znakomitego gościa lub podejmowali we własnym domu jak członka rodziny. Za każdy z odczytów otrzymywał skromne honorarium; zbierano je razem z drobnymi datkami dla „Kultury”.

Tuż przed wyjazdem Czapskiego do Ameryki proklamowano niepodległość Chińskiej Republiki Ludowej. Kilka tygodni po jego przybyciu Związek Sowiecki wycofał swojego przedstawiciela z Rady Bezpieczeństwa ONZ. W Stanach Zjednoczonych opinia publiczna zwracała się przeciwko Stalinowi. Mimo to Czapskiego, często udzielającego wywiadów w amerykańskim radiu, nadal uprzedzano, że każda otwarta wzmianka o tym, co się wydarzyło w Katyniu, i o odpowiedzialności Sowietów zostanie ocenzurowana. W Bostonie wygłosił na Harvardzie dwa odczyty po polsku, a następnie dwa w języku angielskim, którym władał niezbyt pewnie. W odczycie zatytułowanym *Człowiek rosyjski – przed rewolucją i po rewolucji* powiedział, cytując Rilkego, że „znalazł ogrom wielkoduszności w sercach tych okrutnie uciskanych ludzi”.

> Widziałem w tym jednym roku – z 1941 na 1942 – dziesiątki tysięcy twarzy sowieckich. W szpitalu sowieckim, gdzie chorowałem na tyfus, patrzyłem na lekarzy sowieckich i na siostry-pielęgniarki. O tej ostatniej kaście ludzi sowieckich umiem tylko myśleć z szacunkiem i wdzięcznością.

Co uderzało mnie najbardziej w tym tłumie jako odróżniające człowieka sowieckiego od znanego mi przed 20 laty człowieka rosyjskiego?

Przede wszystkim niesłychane zglajchszaltowanie. Erenburg, który wówczas właśnie otrzymał najwyższą nagrodę literacką Stalina, mówił mi w Moskwie, że badani jeńcy niemieccy są tak strasznie nudni, bo wszyscy mówią dosłownie to samo. Wszyscy mówią jak tuby propagandy hitlerowskiej. Ależ to samo ja odczuwałem, rozmawiając nieraz z najsympatyczniejszymi rosyjskimi obywatelami, głównie jeżeli miałem kilku rozmówców naraz. Nie zdarzyło mi się wówczas usłyszeć, poza bardzo rzadkimi wyjątkami, nie tylko jakiegoś słowa krytyki czy broń Boże wątpliwości w sens, pożyteczność nawet całkiem drugorzędnych rozporządzeń władzy, ale nawet styl komentarzy politycznych, tenor entuzjazmu dla władzy, a przede wszystkim dytyramby na cześć nieomylnego Stalina, były te same. Jeżeli przypominam sobie jednego Rosjanina w drodze z Moskwy do Taszkentu, który nie brał udziału w prześciganiu się w tych zachwytach, jeżeli do dzisiaj pamiętam jego oczy w okularach, stale pilnie wpatrzone w gruby podręcznik geologii, i jego nerwową, inteligencką rękę, to dlatego, że już to milczenie młodego człowieka musiało dla wszystkich innych wyglądać podejrzanie. Ta monotonność wypowiedzi, tak różniąca się z różnorodnością reakcji tłumu rosyjskiego lat dawnych, miała, ale jakże rzadkie, wyjątki. Rosja Sowiecka stworzyła zastępy pracowników na bardzo niskich jeszcze szczeblach i dała wykształcenie fachowe ludziom, wśród których niejeden tego wykształcenia by nie otrzymał w carskiej Rosji. [...]

Jeszcze przed rewolucją sowiecką w Rosji powiedziałem człowiekowi, który mi otworzył pierwszy świat myśli, że tak podziwiam w nim tę wspaniałą zdolność myślenia do końca, myślenia nawet przeciwko sobie. [...]

Otóż w braku tej właśnie cechy widzę zasadniczą odmienność dzisiejszego świata sowieckiego, dzisiejszej młodzieży sowieckiej, jej niezdolność myślenia bezinteresownego. Myśl jest w tej masie ludzkiej wyłącznie dogmatyczna, a jej bieg zawsze upolityczniony i wąsko pragmatyczny. Zasadniczym powodem tego zwężenia i spłycenia myśli, tego, że biegnie ona zawsze tylko po dozwolonych przez schemat oficjalnych ścieżkach – jest s t r a c h[206].

W Waszyngtonie Czapski dwukrotnie spotkał się z Czesławem Miłoszem, pełniącym obowiązki attaché kulturalnego w ambasadzie Polski Ludowej. Znali się sprzed wojny. W trakcie okupacji niemieckiej Miłosz i Maria Czapska byli w kontakcie. Marynia przekazała Miłoszowi swój egzemplarz *Drogami klęski*, książki Jacques'a Maritaina o upadku Francji, która znaczyła dla Miłosza

tak wiele, że natychmiast przetłumaczył ją na polski. Miłosz nigdy nie wstąpił do partii komunistycznej, ale był zatrudniony w Ministerstwie Spraw Zagranicznych. Razem z żoną Janiną przybył do Stanów Zjednoczonych w 1946 roku, doceniał możliwość wyrwania się z Polski. Poeta początkowo przyjął pracę w wydziale kultury i sztuki z entuzjazmem, poważnie traktując powierzone mu popularyzowanie polskiej kultury. Zwierzchnicy chwalili go za inteligencję i umiejętności organizacyjne, ale zauważyli, że jeśli chodzi o sprawy polityczne, wymaga kontroli. To wcale nie dziwi, zważywszy na grząski grunt powojennych lojalności w kraju i za granicą. W konsulacie w Nowym Jorku Miłosz szybko awansował do rangi drugiego sekretarza. Przeniesiono go do ambasady w Waszyngtonie.

Upoważniony przez Giedroycia Czapski poszedł do Miłosza, by go zapewnić, że gdyby kiedyś potrzebował przystani na Zachodzie, zawsze znajdzie azyl w siedzibie „Kultury". Gdyby zdecydował się na ucieczkę, to przy amerykańskim histerycznym strachu przed komunistyczną infiltracją udzielenie mu schronienia w Ameryce było mało prawdopodobne. Miłosz czuł się coraz bardziej jak w matni między dwoma światami, z których żaden nie był w jego przekonaniu lepszy od drugiego. Zachód, jego zdaniem, nie miał duszy, pozbawiony był wartości potrzebnych do pogodzenia sztuki z wiarą. Życie biegło tu dalej, jakby wojna się nie wydarzyła, ludzie na ulicach Manhattanu byli „wolni od tego, co we mnie krążyło jak rozpalony ołów"[207]. Na Wschodzie mierziły go narzucona tandeta estetyczna i powszechny strach. Od początku 1949 roku, od IV Zjazdu Związku Literatów Polskich, jego członkowie znaleźli się pod rosnącą presją realizmu socjalistycznego. „Po prostu tej atmosfery totalitarnej do kwadratu i tego strachu wszystkich przed wszystkimi nie mogę znieść"[208] – pisał. Miłosz wiedział, że zerwanie z Polską skończy się natychmiastowym zapisem cenzorskim na jego twórczość. Myśl o życiu w świecie poza własnym językiem była

bolesna. W dodatku przewidywał, że część emigracji będzie gardzić nim za to, że zgodził się pracować dla Polski Ludowej. Miłosz nie miał w Ameryce nikogo, kto zdawałby sobie sprawę, w jakiej jest rozpaczy. Zwrócił się po radę do Alberta Einsteina. Jego rada była jasna: poeta potrzebuje przede wszystkim odbiorców, którzy potrafią czytać w jego ojczystym języku. Słynny uczony optymistycznie zakładał, że bieżący kryzys w Polsce kiedyś się skończy, więc chyba rozsądniej będzie nie zrywać z ojczyzną nieodwołalnie. Spotkanie w Princeton wzmogło w poecie poczucie izolacji i jego chroniczny sceptycyzm.

Czapski słuchał uważnie lamentów Miłosza. Sam wiedział, do czego są zdolni Sowieci. Miał przekonujący argument na rzecz uchodźstwa – siebie, artystę emigranta. Mógł wypowiadać się jak chciał, wolny od ingerencji państwa. W zakulisowych rozmowach próbował eksponować znaczenie Miłosza jako pierwszego intelektualisty tego formatu, który rozważa ucieczkę z bloku sowieckiego. Zarazem w ostrym liście do Giedroycia zwrócił uwagę na element, który uważał za wadę poety, mianowicie fakt, że wymyślił on sobie fałszywą rzeczywistość, bufor, który miałby oddzielać marzenia marksizmu od realnego barbarzyństwa komunizmu. Informując Jamesa Burnhama o katuszach, jakie przeżywa Miłosz rozdarty między podjęciem decyzji osobistej i politycznej zarazem, musiał przyznać się do porażki, kiedy ambasada amerykańska oznajmiła, że polski literat jest „nie dość interesujący", żeby przyznać mu azyl.

Czapski szczegółowo zapisywał, dokąd jeździł i kogo spotykał, zapełniając kartki wrażeniami oraz anegdotami niczym dwudziestowieczny Tocqueville. Czytelnicy „Kultury" podróżowali razem z nim – *Notatki amerykańskie* ukazały się na łamach miesięcznika w ośmiu odcinkach między czerwcem 1950 a styczniem 1951 roku.

Nie znam kraju, w którym by kierowcy taksówek byli bardziej rozmowni i w lepszych humorach niż kierowcy w Stanach. Wszyscy zagadują, wszyscy pytają, jak mi się podoba Ameryka, i wszyscy tak Amerykę wychwalają, że przybysz z Moskwy prawdopodobnie by sobie wyobrażał, że każdy kierowca to suto płatny agent propagandy kapitalizmu.

How do you like this country? – zdanie sakramentalne, nieustannie powtarzane. [...]

Kiedy już znudziły mnie stale te same zapytania, odwróciłem rolę.

– *How do you like this country?* – spytałem szofera (ojciec i matka Żydzi z Warszawy). Szofer aż się odwrócił, tak mu się moje zapytanie wydało głupawe, i tylko odpowiedział:

– *It is my country!*[209]

W bagażu Czapskiego jechało mnóstwo papieru, ołówków, pędzli i akwarel. Prowadził rysunkową kronikę podróży. Strony jego dziennika zapełniają kolejne szkice ludzi, których spotykał na pokładzie statku, w autobusach i pociągach, w barach i na dworcach autobusowych, w hotelowych holach, restauracjach i salach koncertowych, niezliczone przelotne obrazy mężczyzn i kobiet. Rozległe otwarte przestrzenie i zatłoczone miasta Ameryki Północnej dostarczały tematów. Szkicował krajobrazy i miejskie pejzaże, rafinerie ropy naftowej i nowe parkingi, wnętrza biur, sceny na nabrzeżu i dworce kolejowe. W bostońskim Public Garden narysował pomnik Kościuszki, w Filadelfii – Independence Hall. Panorama Nowego Jorku z mewami nad głową i flotyllą holowników wprowadzających jego statek do portu spodobała mu się, gdy tylko ją ujrzał. Proste i mocne czarne linie tworzą ścianę drapaczy chmur na kartce dziennika, mansardy, pudełkowate wieżowce, iglice i morze okien. Szkicowniki Czapskiego pęcznieją od obrazów odzwierciedlających nowojorską energię i różnorodność. Szczególnie licznie reprezentowani są na nich Murzyni, eleganckie matrony w odświętnych niedzielnych strojach, jazzmani w kapeluszach z szerokim rondem, mechanicy samochodowi pochylający się nad silnikiem, bezdomni rozparci na fotelach

w metrze. Zafascynowany opowieściami czarnych kobiet w każdym wieku i rozmiarze, przemagał nieśmiałość, by prosić je o rozmowę. Siadając w kącie hotelowego baru, szkicował damy w futrach i wspaniałych kapeluszach usadzone na wysokich stołkach, usługujących im barmanów w białych marynarkach i czarnych muszkach, rzędy kieliszków najrozmaitszej wielkości i kształtu oraz wyeksponowane butelki z alkoholem z wymyślnymi dzióbkami do nalewania. Kierował spojrzenie na ludzi rozmemłanych i ubogich, na samotne postaci czytających w autobusach. Rysunki grupy marynarzy w pociągu, przeważnie śpiących, tchną erotyzmem. Kryjąc się za szkicownikiem, Czapski obserwował ich sen, a jego oczy wędrowały podczas rysowania po rozciągniętych na siedzeniach wysportowanych ciałach. Robił rysunki otwartych przestrzeni w Central Parku, otoczonym budynkami wyłaniającymi się tuż nad linią drzew. We Frick Museum naszkicował obraz *Zmartwychwstanie*, przypisywany Andrei del Castagno, a w Metropolitan – *Kobietę w kąpieli* Degasa. Zawsze ciekawiły go detale architektoniczne: kominy fabryk, przeprawy rzeczne, drapacze chmur, rzeźby w miejscach publicznych. Czekając na swoją kolej na mównicy, narysował mężczyznę przemawiającego do mikrofonu z kartką w dłoni. Na wielu stronach szkicownika pojawiają się wciśnięte między tekst a obrazki pospiesznie zapisane nazwiska i adresy osób, które spotkał: 220 East 42nd St, 606A 3rd Street, Brooklyn, 3 East 69th Street, 60 Fifth Avenue, 740 Madison Avenue. Monument 2-0620, Rheinlander 4-7893, Temple 7-942. Nazwiska Philip Rahv, Sol Levitas, Max Ascoli wcisnął między tytuły sympatyzujących z lewicą antykomunistycznych czasopism, do których pisali – „Partisan Review”, „The New Leader”, „The Reporter”, „Foreign Affairs”.

Pewnego deszczowego popołudnia zjadł obiad z Lechoniem. Do 1939 roku był on attaché kulturalnym ambasady polskiej w Paryżu, po upadku Francji przeniósł się do Brazylii, a potem do Nowego Jorku, gdzie walnie przyczynił się do utworzenia Polskiego Instytutu

Nauk i Sztuk w Ameryce. Będąc dyplomatą, a zarazem poetą, rozumiał ustępstwa, jakich wymagało od Czapskiego godzenie życia twórczego z publicznym. Zachęcił go, żeby ponownie przemyślał, co jest dla niego ważne: „Co się pan zajmuje »Kulturą« – rzuć pan to, ja się takimi sprawami zajmowałem i siedem metrów kiszki mi wycięto!”[210]. (Lechoń zostawił rzadkie świadectwo, jak nieznośne mogły być dla innych uczciwość i nieskazitelność Czapskiego. Choć po wydaniu *Majora Huberta* stanął w obronie Czapskiego, w dzienniku zanotował z drwiną: „Czytałem raz jeszcze *Majora Huberta* Rudnickiego. Jest to świństwo, bo nie wierzę, żeby Rudnicki wątpił, kto zrobił Katyń. Ale pewny niemal jestem, że Czapski, który uważa, że każde gówno trzeba wziąć do ręki, żeby sprawdzić, czy naprawdę śmierdzi, rozmawiał »po duszam« z Rudnickim...”[211]). Wniosek Lechonia, ubiegającego się o obywatelstwo amerykańskie w apogeum makkartyzmu, został odrzucony. Ktoś doniósł, że poeta jest homoseksualistą. Lechoń wyskoczył z okna na dwunastym piętrze hotelu Hudson.

Czapski złapał taksówkę, która miała go zawieźć na dworzec Grand Central.

> Zaproszony przez związek Narodowy do Chicago na trzeciomajowy obchód, gdzie mam przemawiać o Katyniu, wyjeżdżam z New Yorku. Pociąg odchodzi o 5.14. Wychodzę z mieszkania na Madison Avenue dobrze po czwartej. W mig podjeżdża pod dom wolna żółta taksówka. [...] Ruszamy w strudze aut, skręcamy na Park Avenue. [...] W głębi potężny Grand Central Station, ustawieniem w poprzek ulicy, nawet kształtem przypomina mi zamerykanizowaną, dostosowaną do rozmiarów ulicy i domów – Bramę Floriańską.
>
> Wczoraj jeszcze ostry chłód, dziś ciężka, szara, duszna pogoda. Auto kołysze się jak łódka; oczywiście świetne resory, radio sączy muzykę bez przerwy. Poprzez szybę widzę po obu stronach jezdni na niezliczonych skrzyżowaniach sznury zielonych lampek; co parę minut gasną i na ich miejscu mruga sznur lampek czerwonych. Wszystkie auta stają, by miękkim ruchem znów ruszyć i znów stanąć na chwilę. Duszność, kołysanie, muzyczka, ckliwy zapach spalonej benzyny, nieustanne przystawanie i lekkie nudności.

Stacja. W parę sekund uprzejmy Murzyn zgrabnie ładuje moją walizkę na już załadowany wytwornymi walizkami wózek i wręcza mi numerek. W kieszeni mam bilet do Chicago. Teraz nie mam już nic do roboty, jak tylko bez pośpiechu iść do pociągu, gdzie tragarz z rzeczami będzie na mnie czekał.

Przejazdy, wyjazdy, taksówki, tragarze, bilety, restauracje na stacjach i w wagonach, wszystko to jest tak zorganizowane, idzie tak gładko, że po pewnym czasie jeździ się prawie mechanicznie, nie myśląc więcej o samej technice podróży, jak się nie myśli o guziku od kamizelki, gdy się ten guzik zapina lub odpina[212].

W rozległym holu dworca wyrwały go z zadumy gęste tłumy mijających go ludzi. Gdzieś w pobliżu ktoś grał na organach Bacha. Tym mocniej poczuł, że znalazł się w czymś w rodzaju katedry. Wszyscy wokół byli dobrze ubrani i grzeczni. Sadowiąc się w przedziale w wagonie sypialnym, zachwycał się jego wystrojem i wygodą, rozkładanym łóżkiem zaścielonym prześcieradłami i tak miękkimi kocami! Czarnoskórzy stewardzi proponowali kawę lub herbatę, zabrali buty do pastowania. Pociąg powoli ruszył z dworca. W długim, słabo oświetlonym tunelu Czapski rozmyślał o tym, co dotychczas przeżył.

Naturalnie, że to wszystko, co opisuję, to jest powierzchnia. Wystarczy przeczytać parę surowych książek o Ameryce, przez Amerykanów pisanych, wystarczy pójść na sztukę, która od roku cieszy się w New Yorku kolosalnym powodzeniem: *The Death of Salesman*, by ujrzeć rzeczywistość amerykańską w barwach najciemniejszych. Ale przecież ta powierzchnia także coś znaczy, to jest styl życia milionów. Ja wiem, że pod tymi dobrze skrojonymi ubraniami biją takie same serca ludzkie, że i tu jest cierpienie, nienasycone, niewyżyte namiętności, rozpacz i śmierć, pomimo że robi się tyle, by to ukryć, ale wyraz twarzy, dostatek, zorganizowany, niegorączkowy rytm, to jest przecie życie na poziomie takim, o którym ludzie na całej kuli ziemskiej marzą, życie nie paru tysięcy jednostek uprzywilejowanych, ale milionów Amerykanów[213].

Kiedy pociąg w końcu wydostał się z mrocznego labiryntu na otwartą przestrzeń, zadowolenie Czapskiego rozwiało się jak dym. Ciągnące się wzdłuż torów slumsy Harlemu wprawiły go

w osłupienie. Teraz widział, „o czym marzy cały świat”. Przed jego oczami przesuwały się tysiące okien, parada zrozpaczonych twarzy i ponurych wnętrz. Ze swojego czystego i wygodnego miejsca został wtrącony w mroczny zakamarek bogatej Ameryki. Ani jednego drzewa, same zrujnowane budynki i nędza. Oto inna Ameryka. Pejzaż przypominał najgorszą biedę mińskiego sztetla. Owładnęło nim głębokie przygnębienie. Był wstrząśnięty. W ciągu zaledwie kilku minut przeszedł od zachwytu nad łatwością podróżowania i elegancją pociągu do niedowierzania, że tak wielka nędza może w Ameryce istnieć tak blisko wielkiego dobrobytu. Kim jednak był, żeby ferować wyroki, pytał sam siebie. Co on i jego rodacy robią w tym kraju? Jak stracili ojczyznę? Bezsilni, rozproszeni, zdradzeni; czyż nie byłoby lepiej, żeby przyjęli otwartą, prostą postawę Amerykanów i ich łatwy uśmiech? By odłożyli brzemię przeszłości, schowali je? Zastanawiał się:

> A może wcale nie, może musimy krzyczeć, że to wszystko jeszcze zwycięstwo powierzchowne i straszliwie zagrożone, że bez myśli ogarniającej kulę ziemską, bez żarliwej imaginacji i żarliwego współczucia dla każdej na kuli ziemskiej niedoli grozi i tutaj klęska, że my, wygnańcy, jesteśmy pomimo, czy dzięki całemu obciążeniu przeszłości, od której oderwać się nie chcemy czy wprost nie możemy, bardziej świadomi, może bardziej czujni, i że tej nabytej gorzko świadomości niejeden z nas nie chciałby oddać za najbardziej amerykańskie szczęście.
>
> Może naszą rolą jest właśnie o wszystkim pamiętać i świadomość budzić, że nasz los może stać się losem także Ameryki.
>
> Dzwonem na alarm był wybuch wojny w Korei[214].

Patrząc na ponure siedliska miejskiej biedoty, znów myślał jak malarz. Do głowy przyszli mu Utrillo i Toulouse-Lautrec. To go uspokoiło. „Tylko takie spojrzenie, bez fałszowania osłabiającego widzenie zbyt trudnej prawdy, może wykraść piękno tym ulicom”[215]. Słowa te wyrażały antyestetyczne credo Czapskiego. Przymierze zawiązane między trudnymi prawdami i pięknem przepajało jego malarstwo, to ono decydowało o fundamentalnej

naturze jego obrazów. Taki pakt odkrył kiedyś, ku swojej ogromnej uldze, w Madrycie, stojąc przed czarnymi obrazami Goi.

Piętnaście minut później pociąg wjechał na podmiejską stację Riverdale nad rzeką Hudson, gdzie jak wiedział Czapski, miał dom Toscanini. Stare drzewa porastały brzegi szerokiej lśniącej rzeki. Wzdłuż brzegu stały eleganckie wille. „Kilkanaście minut od Central Station jestem już przerzucony do cichej Szwajcarii. Na niebieskim Hudsonie widzę drobne łódeczki”[216]. Po takim przygnębieniu pogoda ducha. Cóż za kwadrans!

Następnego dnia pociąg przyjechał do Chicago, największego na świecie ośrodka polskiej imigracji. W 1950 roku ponad sześćset tysięcy Amerykanów polskiego pochodzenia nazywało to miasto swoim domem. Czapski przybył w momencie, gdy Polonia świętowała 3 Maja. W całym Humboldt Park wisiały transparenty i flagi, mężczyźni i kobiety przechadzali się w strojach ludowych i mundurach. Duża liczba zebranych oficjeli i osobistości, wszyscy krążą, wszyscy uśmiechnięci. Dumnie maszerowały orkiestry dęte. Pogoda była wiosenna, ale od rzeki wiał lodowaty wiatr.

Wygłaszano przemówienia. Mówcy musieli być świadomi, że jedni, dość liczni słuchacze słabo rozumieli subtelności polskiej mowy, inni z kolei znali tylko kilka słów po angielsku. W amerykańskim stylu wyborczym – znajdując najmniejszy wspólny mianownik – prelegenci musieli uciekać się do ogólników i rozdmuchanych superlatywów. Poziom polskiego był coraz niższy wskutek przedłużającej się styczności z językiem angielskim. Na niektórych nowych przybyszy z Europy, takich jak Czapski, ta uproszczona mowa, pełna chełpliwości i entuzjazmu, prostacka i prymitywna, sprawiała wrażenie pustych komunałów.

> Zbiórka na dipisów, agitacja za sprowadzaniem ich, jest głównym, konkretnym „ćwiekiem” uroczystości. Dziewczęta w strojach krakowskich, w gęsto złotem wyszywanych aksamitnych stanikach i z ogromnymi wieńcami ze sztucznych kwiatów na głowie, przechodzą przez tłum, niosąc wielkie prześcieradło, na które

> zebrani rzucają więcej dolarów niż centów. Dipisi to cel zrozumiały. To nasi ludzie żyjący w Niemczech, oczekujący na wizy, bez żadnej tam, na miejscu, przyszłości, a z przeszłością przeważnie straszliwą. Iluż ludziom nieznany Polak-Amerykanin umożliwił przyjazd do Ameryki, zapewnił pracę, dając im *affidavit* i zgadzając się być sponsorem ludzi, o których tylko tyle wiedział, że są Polakami. A to są gesty wcale nie platoniczne. One angażują moralnie i materialnie. Przy tym Polskie Towarzystwa Ubezpieczeniowe organizują to sprowadzanie, agitują za nim, dysponując w tej dziedzinie wielkimi możliwościami. Każdy nowo przybyły prawie że automatycznie zapisuje się do tych towarzystw[217].

Takie stężenie narodowej ekstazy nasuwało Czapskiemu wiele pytań (oszacował, że w paradzie uczestniczyło od dziesięciu do dwudziestu tysięcy osób. Nazajutrz gazety jednomyślnie pisały o z górą stutysięcznym tłumie). Nominalnie zebrani czcili Polskę, ale oczywiście kraj ten istniał w Ameryce tylko jako romantyczne wyobrażenie. Jaki związek z realiami dalekiego, kontrolowanego przez Sowietów satelickiego państwa w środkowej Europie mieli ci na ogół zamerykanizowani ludzie? Jaką „tradycję” podtrzymywali i dla kogo? A jakim marzycielem był on, paryski wychodźca? Czy jego wyobrażenia o Polsce były prawdziwsze od ich wyobrażeń? Czapski starał się wszelkimi siłami nie potępiać powierzchowności, która zarażała każdego, kto chciał się dopasować.

Gdy uroczystości dobiegły końca, podszedł do niego człowiek, któremu przedstawiono go na początku dnia. Teraz proponował mu, by dołączył do grupy znajomych w ich pobliskim klubie. Czapski chętnie na to przystał. W sali Matejki, oszczędnej i prostej w stylu, ale przyjemnej, stały długie drewniane stoły. Na ścianach wisiały akwarele Matejki przedstawiające sceny z dziejów Polski (krakowska grupa zwolenników *peinture-peinture* lekceważyła Matejkę i jego skomplikowane historyczne kompozycje). Czapski usiadł wśród starszych mężczyzn i bacznie przyglądając się ich twarzom, słuchał. Żaden nie był w trudnej sytuacji materialnej, żaden nie był bezdomny ani głodny. Czapski nie mógł jednak nie dostrzec smutku w ich oczach. Przyszło mu na myśl stare

powiedzenie, że nie przesadza się starych drzew. Miał pięćdziesiąt cztery lata; podobnie jak oni, nie łudził się, że jeszcze kiedyś zobaczy Polskę. Podobnie jak on, ci ludzie nieraz byli wysiedlani, ale w odróżnieniu od niego po drodze zgubili chyba sporo fizycznej i duchowej siły. Niektórzy byli kiedyś oficerami służby czynnej, jeden był prawnikiem, dwaj inni parali się dziennikarstwem. W ostatnim rozdziale swojego życia, w Stanach Zjednoczonych, pracowali w fabrykach jako krawcy bądź kanceliści. „Ileż takich twarzy już widziałem – od Starobielska do Paryża – twarzy ludzi wybitnych, czy zupełnie przeciętnych, uparcie walczących o to, by się utrzymać na fali”[218]. Zdemoralizowani i przygnębieni latami spędzonymi w sowieckich łagrach, przenoszący się z miejsca na miejsce jako bezpaństwowcy, zostali siłą wyzuci z wszystkiego, co kiedyś miało w ich życiu znaczenie. Stracili zapał, niezbędny, by jeszcze raz zaczynać od zera. Pomimo resztek dobrej woli nie mieli już energii potrzebnej do szukania lepszej pracy – byli starzy i schorowani, nie zdołali dobrze nauczyć się angielskiego. Czuli się nieprzydatni. Po dniu pełnym przemówień i jaskrawych strojów, dźwięku cymbałów i waltorni, wspomnień i euforii towarzystwo tych cichych ludzi powoli sączących piwo i grających w warcaby robiło otrzeźwiające wrażenie. Czapski zanotował, że dzień ten był „mieszaniną wodewilu i wzniosłości”[219].

Wizyta w sali Matejki wzbudziła w nim nie tylko przygnębienie. Poznał tam studenta medycyny imieniem Arthur. Miał wrażenie, że obecność tego stosunkowo młodego człowieka podnosi bywalców klubu na duchu. Wysoki, krzepki, szczery, patrzył im prosto w oczy i rozmawiał z nimi bezpardonowo. Był przyjazny, ale i twardy. Najmłodszy z sześciorga rodzeństwa, został wychowany przez pracowitą matkę, która owdowiała, kiedy miał zaledwie kilka tygodni.

Arthur mówi po polsku źle, zaledwie rozumie, gdy czyta po polsku, jest *American born* i namiętnym patriotą amerykańskim. Tutaj, wśród dipisów, odkrywa jakąś

Polskę, której nie znał, czy prawie nie znał, i pomimo intensywnej pracy na uniwersytecie zaczął brać lekcje polskiego. Rodzice jego przybyli z Polski. Wszystko, co osiągnął, osiągnął ciężką pracą. Ma około 30 lat. Jest medykiem na ukończeniu, pracował przez 4 lata w fabryce, nieraz na dwie zmiany, by zebrać potrzebnych parę tysięcy dolarów na swój uniwersytet[220].

Czapski wypił z Arthurem kilka drinków, rozmawiali o paradzie. Czapski ubolewa nad wulgarnością półnagich mażoretek, machających nogami w hołdzie poległym w obronie Warszawy. Młody mężczyzna wpada w złość, dość ma przybyszów ze starego świata, zawsze skorych do potępiania. „Jacyście wy wszyscy nudni, wszystko się wam nie podoba. *It is our custom*. Więc i humor krytykujecie! A jak jest u Szekspira? Tam jest także tragedia i komedia, a jednocześnie humor i nawet pornografia. Wszystko razem pomieszane. [...] Przyjeżdżacie, nic nie rozumiecie, a jak tylko inaczej jak u nas, to już zaraz krytyka”[221]. Czapski, dla którego jedynym niedopuszczalnym stanem stosunków międzyludzkich była obojętność, natychmiast poczuł sympatię do Arthura. Obywatel młodego, szczęśliwego państwa, czuł, że zdawkowe uprzejmości starego świata trącą fałszem. Czemu więc, zastanawiał się Czapski, zawracał sobie głowę przychodzeniem do sali Matejki, czemu w ogóle przyciągały go te szczątki dawnej polskiej kultury, czemu nie porzucił dalekiej, zubożałej i nieszczęśliwej Polski? Pomimo wierności Ameryce i upartego przekonania, jak należy żyć, Arthur pozostał ogniwem więzi, którą Czapski wyobrażał sobie jako niewidzialny łańcuch.

O Polsce tyle wiem, że kiedy mamie kawałek chleba spadał ze stołu na ziemię, to moja matka go podnosiła, całowała i zjadała. Kiedym ja raz nie chciał jeść chleba, tej skórki twardej na końcu chleba, matka mi nie dała kolacji. Aż potem, już późno, zjadłem ze smakiem, bo byłem głodny. Tyle wiem o Polsce co ten kawałek chleba. – Arthur patrzy, milcząc, swoimi krótkowzrocznymi jasnymi oczami przez okulary na niedopity kieliszek.

Mam ze sobą w teczce książkę tłumaczeń poezji polskiej Michaela *Polish Anthology*. Pokazuję mu jeden z wierszy, na jednej stronie jest tekst po polsku, na

drugiej po angielsku. Arthur czyta z trudem, wciąż rzucając okiem na tłumaczenie angielskie.

Do kraju tego, gdzie kruszynę chleba...
To that land where people raise a crum
of bread from the ground out

Podnoszą z ziemi przez uszanowanie
dla darów Nieba

Of respekt for the gifts of Heaven
I yearn o Lord

Arthur cichnie, patrzy uważnie na strony książki. Przecie to tu, w obcej książce, znajduje on gest Zmarłej, której wspomnienie wciąż jeszcze dla niego jest obecne i rozdzierające. Matka te kruszyny chleba ciężko zapracowane także podnosiła z ziemi przez uszanowanie dla darów Nieba i ona tym gestem wiekowym prowadziła swe dziecko w świat dziwny i daleki polskiej kultury. Teraz ta jedna strofa poprzez gest matki otwiera Arthurowi na zawsze dla tylu ludzi na siedem pieczęci zamkniętą szkatułę skarbów polskiej poezji. [...]

Już teraz łatwo mi jest pokazać Arthurowi inne wiersze Norwida. Z radością patrzę na jego reakcję, na jego śmiech, kiedy czyta [...].

Albo na błyskawiczne zrozumienie tak trudnego wiersza, jak *Cacka* [...].

Tego poetę, który nie czytany i nie drukowany pisał „na Babilon” – przecież nawet Krasiński i Cieszkowski twierdzili, że jest „ciemny” – Arthur, którego matka była z „suwalskiej guberni”, wchłania dzisiaj z niechybnym czuciem sensu plastyki słowa i metafory. Już teraz nie da się Arthura wciągnąć do dyskusji. Ma nos wetknięty w książkę.

Ty wspomnisz, późny wnuku...[222]

Arthur napisał później do Czapskiego:

Pan rozumie, że moja nauka tyczy się medicini i mój czas do nauki polskiego języka jest ograniczony. Ale te parę słów i wierszyki co mogę nauczyć się są

pociechą dla mnie. Czy pan rozumie, że poezja jest szalony luksus dla mnie, np. ten wiersz:

Rozmiłowała się ma dusza
W cichym szeleście drzew,
Gdy koronami ich porusza
Mój druh przecichy wiew.

Te słowa „rozmiłowała”, ma takie nuance, co w angielskim języku nie ma! Shakespeare, który mówią jest uniwersalni, nie mógł napisać podobny wiersz... Tylko staram się skomunikować do Pana, że nawet te drobnostki są bogactwo dla mnie[223].

Dla Czapskiego, który martwił się zubożeniem kulturalnego dziedzictwa kraju, ten dowód siły polskiej poezji był zasadniczy. Polska, członek bloku sowieckiego, nie mogła już gwarantować zachowania własnej spuścizny.

Historię piszą zwycięzcy, dokumenty zbierają zwycięzcy, zafałszowują historię zwycięzcy. O Galii wiemy tyle, co o niej piszą Rzymianie, zniszczywszy ją pierwej. Co będą ludzie wiedzieć o Polsce, o roku 1939, 1940, 1944, zależy od tego, kto będzie zwycięzcą. Czytając encyklopedię sowiecką, rozdziały tyczące na przykład 1920 roku, czy pamiętniki Churchilla, mamy już pewne próbki. Czy cała historia Polski nie może być wówczas skurczona do jakiejś zręcznie spreparowanej przykrej anegdoty. Cóż będzie świat wtedy wiedział o wielkiej poezji polskiej, pewno tyle, co my wiemy dzisiaj o poezji Galii.

[...] Ale już dzisiaj co wiedzą o nas, o naszej tradycji, o naszej sztuce (poza Chopinem) nawet najwnikliwsi? Kończę trzeci trzystustronicowy tom *Journal* Du Bosa. Mowa jest przeważnie o literaturze. Przez wszystkie trzy tomy przewijają się setki nazwisk pisarzy, poetów angielskich, amerykańskich, rosyjskich, niemieckich i włoskich, nawet perskich i chińskich, i naturalnie francuskich.

Omawia ich z wnikliwym entuzjazmem chyba najczujniejszy sejsmograf poetyki okresu międzywojennego. Nazwiska polskiego ani jednego. Któż we Francji mógłby lepiej od Du Bosa odczuć Słowackiego lub Norwida!

Ukazał się na półkach księgarskich potężny tom *Modern Painting*, bogate dzieło zbiorowe, wydane u Skiry. Takiego wydania nie widziałem, wszystkie ogromnie liczne reprodukcje kolorowe wysokiego gatunku. Naturalnie, że przeważnie

Francuzi, ale też wielu Niemców, świetny Munch, norweski uczeń Gauguina [...]. Znów ani jednego Polaka, i tak co kroku.

Patrzę w Atlantic City na wystawę wielkiej księgarni: tłumaczenia Turgieniewa, Thomasa Manna, Szaloma Asza i nawet *Corydon* Gide'a, ani jednej książki Polaka[224].

W Chicago Czapski znajduje schronienie i chwilę oddechu w Art Institute:

[...] nie wyobrażamy sobie w Europie nie tylko tej ilości arcydzieł sztuki tam przewiezionych, ale inteligencji i troski, z jaką te dzieła są wystawione. Nie będę wyliczał, ale choć wspomnę niezrównane obrazy Greca, Velázqueza, kobietę służebną, Mauretankę wśród naczyń, koszów, w białym zawoju na głowie. Nie pamiętam, bym w Prado widział piękniejszego Velázqueza, cudny portret Rembrandta: dziewczynka w czerwonych koralach [...]. A sztuka nowoczesna! Kolekcje najpiękniejszych Cézanne'ów, wielkie płótna Toulouse-Lautreca, nieznany i drogocenny van Gogh. Utrillo z „białej" epoki i prawie cała sala Picassa, to wszystko, co mówię, to część drobniutka kolekcji [...]. Przy tym wszystko jest pełne młodzieży, która rysuje, notuje. [...] To muzeum jest żywe, w tym muzeum są entuzjaści młodzi i starzy, w tym muzeum są arcydzieła, naprawdę arcydzieła, zwiezione z całej kuli ziemskiej. [...] W Chicago jest 200-tysięczna emigracja szwedzka. Szwedzi tu zamieszkali to dzieci emigracji, datującej się z tych samych w przybliżeniu lat co nasza, z lat wielkich głodów w Szwecji, sprzed 1900 roku. Ci ludzie, którzy tu przybyli, przybyli również za chlebem. Amerykanie szwedzkiego pochodzenia, chodząc do tego muzeum, mają poczucie swego zaplecza kulturalnego, wysokiej, zakorzenionej w Szwecji od wieków kultury.

Darmo jednak szukałem chociażby najmniejszej salki polskiej. Przecież Chicago to największe skupisko polskiej emigracji. Mówi się o 600 tys. Polaków. [...] Nikomu widać nie przyszło do głowy, by pokazać współobywatelom swego miasta w tej Art Gallery i polską sztukę ludową.

[...] Jeżeli Arthur tam szukał polskiej kultury, wyjść musiał ze świadomością, że polskiej kultury nie ma[225].

Kilka dni później Czapski dowiedział się istnieniu Muzeum Polskiego w Ameryce. W końcu czekało na niego to, nad czego brakiem w Chicago tak ubolewał – owoce polskiej kultury wystawione w Stanach Zjednoczonych. Wstrząs był olbrzymi.

Wchodząc do zapchanych chaotyczną tandetą pomieszczeń, które wprawiły go w przerażenie, oglądając stłoczone, słabe, sztampowe reprezentacje polskiej kultury i sztuki, przeżył wielkie rozczarowanie.

> Odwiedziłem również jedyne muzeum polskie Zjednoczenia Polskiego Rzymsko-Katolickiego w Ameryce. [...] Ale jeżeli dziś porównać te dwa muzea, ogarnia przerażenie wobec różnicy poziomu tej prowincjonalnej dżungli pamiątek, upchanych bez pojęcia o sztuce muzealnej, bez poczucia jakiejkolwiek hierarchii wartości, i oddalonej o miedzę od Art Gallery! [...] W tym lesie znalazłem przecie jedną piękną rzeźbę wiejskiego świątka. Wyrzuciła go tu fala wojenna, przysłano go na wystawę w New Yorku w 1939 roku. Ale i ten świątek ustawiony w kącie wśród innych eksponatów nie narzuca się widzowi, trzeba go dopiero odkryć. Któż z obcych, zwiedzających, jeżeli tacy w ogóle istnieją, będzie miał na to cierpliwość. Tam odnalazłem również pozapychane po ścianach obrazy wówczas „młodych" malarzy polskich, także na wystawę w 1939 roku wysłanych. (Najlepszych malarzy tamtej generacji: Cybisa, Waliszewskiego, Czyżewskiego – nie odnalazłem). Te płótna uderzyły mnie przeciętnością, z drugiej ręki, pod Paryż i pod Pruszkowskiego. Znalazłem tam i mój obraz: *Gołębnik*. Zrobił na mnie wrażenie w kolorze głuche, ciężkie i trzeciorzędne. Obrazy tej klasy nie mogą być uważane za dobrą propagandę[226].

Nie miał złudzeń. Nie zadrżał z radości na widok tego dowodu uznania, nie ucieszyło go odkrycie dzieła, które długo uważał za zaginione. Jego ocena *Gołębnika* jest trzeźwa i rozsądna; określenie „trzeciorzędne" być może brzmi surowo, ale w porównaniu z arcydziełami w Art Institute jest trafne. Trafne są również słowa, że „obrazy tej klasy nie mogą być uważane za dobrą propagandę", ale paradoksalne jest to, że spływają z pióra teoretyka, który kiedyś opowiadał się za uwolnieniem malarstwa od imperatywu historycznego oraz za prawdziwym malarstwem, *peinture-peinture*. Zniechęcony rażącym brakiem polskiej sztuki w Art Institute, a potem przygnębiony jej fatalnym poziomem w Muzeum Polskim, Czapski malarz i Czapski obywatel walczą ze sobą niczym Jakub i anioł. Zwycięża Czapski malarz, podobnie jak zwyciężył Jakub.

Powróciwszy z Ameryki, jeszcze raz zaaklimatyzował się w swoim pokoju w Maisons-Laffitte i podjął na nowo pracę dla „Kultury". Wkrótce potem razem z Giedroyciem pojechali do Berlina – James Burnham nakłonił ich do reprezentowania Polski podczas inauguracji Kongresu Wolności Kultury. Dzieje tej instytucji, skupiającej głównie postaci liberalnej lewicy antykomunistycznej, budzą kontrowersje i sprzeczne opinie, ale podczas uroczystego powitania zgromadzonych delegatów jednoczyło silne poczucie porozumienia. Kongres, utworzony w reakcji na sowiecką ekspansję ideologiczną, miał na celu wyrwanie ze szponów Stalina „wzorca postępu", który niepodzielnie dzierżył. Na czele zaproszonych mówców figurowali filozofowie Bertrand Russell, Karl Jaspers, John Dewey i Jacques Maritain. Arthur Koestler przedstawił swój *Manifest do ludzi wolnych*. Przed szerokim gronem wybitnych intelektualistów z całego świata Czapski wygłosił płomienną mowę o projekcie Uniwersytetu na Obczyźnie.

> [...] uniwersytet dla młodzieży zza kurtyny jest tańszy od jednej bomby atomowej, a dla bolszewizmu może być groźniejszy, jeżeli będzie pomyślany na miarę wypadków. I w każdym razie jest on nieskończenie bardziej w tradycji walk wolnych ludzi o wolnego człowieka[227].

Uniwersytet na Obczyźnie miał wykształcić pokolenie intelektualistów, którzy mogliby wrócić do swoich ojczystych krajów i szerzyć tam zasady demokracji, przygotowując grunt dla społeczeństwa otwartego. Idea uniwersytetu, uznana za jedno z długofalowych dążeń Kongresu, spotkała się z powszechnym entuzjastycznym przyjęciem. Stary przyjaciel Czapskiego z Paryża lat dwudziestych, kompozytor Nicolas Nabokov, kuzyn Siergieja, został sekretarzem generalnym Kongresu Wolności Kultury i orędownikiem uniwersytetu. Powołano komitet międzynarodowy, którego jednym z dwudziestu trzech członków był Czapski. Jednak od tego momentu plan Czapskiego został wzięty w obroty,

zmieniony, aż w końcu wyprany z treści. On sam, z początku rozchwytywany i przyjmowany, niebawem zaczął być ignorowany. Uczelnia zaprojektowana na podstawie jego pierwotnej koncepcji miała ostatecznie powstać we Francji pod nazwą The Free Europe University in Exile, lecz burzliwe negocjacje polityczne w sprawie kontroli nad jego misją odbywały się bez udziału Czapskiego, nigdy też nie doceniono jego wkładu. Nie został zaproszony na uroczyste otwarcie. Z jego punktu widzenia The Free Europe University in Exile, przejęty i kierowany przez amerykański National Committee for a Free Europe, nie zajmował się potrzebami i realnymi problemami młodzieży na uchodźstwie. Jako instytucja edukacyjna miał być narzędziem propagandy, a jako taki stał się podatny na zmienne prądy amerykańskiej polityki zagranicznej (kiedy w 1966 roku „New York Times" ujawnił, że Kongres Wolności Kultury finansowała w dużym stopniu CIA, Czapskiemu łatwiej było pojąć, dlaczego uniwersytet nie powstał w proponowanym przez niego kształcie).

Berlińska konferencja Kongresu Wolności Kultury odbywała się w dniach 26–30 czerwca 1950 roku. Ów ostatni tydzień czerwca wyznaczał dokładnie półmetek dwudziestego wieku. W tych samych dniach Korea Północna rozpoczęła inwazję na Koreę Południową, przy wsparciu Związku Sowieckiego i komunistycznych Chin.

W listopadzie Czapski był świadkiem na procesie Davida Rousseta, lewicowego francuskiego dziennikarza i autorytetu w kwestii niemieckich obozów koncentracyjnych, ocaleńca z Buchenwaldu i Neuengamme. Jego publikacja demaskująca świat obozów koncentracyjnych, *L'Univers concentrationnaire,* spotkała się z dobrym przyjęciem, gdy ukazała się drukiem w 1946 roku. Kiedy jednak chciał powiadomić świat, że w Związku Sowieckim nadal istnieją obozy pracy przymusowej, i to na masową skalę, musiał wykupić szpalty w „Figaro littéraire" na dwustronicowe ogłoszenie, w którym informował, że długo po zakończeniu wojny

z nazistowskimi Niemcami Rosja nadal bezlitośnie wykorzystuje swoich własnych więźniów politycznych. W jego tekście po raz pierwszy pojawił się w druku w języku francuskim termin „Gułag". Obnażając długo ukrywaną przed opinią publiczną prawdę, francuski dziennikarz pisał, że niewolniczą pracę toleruje się jako zło konieczne dla podtrzymania sowieckiej gospodarki. Apelował do byłych więźniów niemieckich obozów nazistowskich, by wraz z nim stworzyli „Międzynarodową komisję przeciwko reżimom utrzymującym obozy koncentracyjne". Wiarygodność komisji złożonej w całości z ocalałych więźniów byłaby niepodważalna.

Rousseta, podczas wojny żołnierza francuskiego ruchu oporu, zaatakował dziennikarz i redaktor Pierre Daix na łamach „Les Lettres françaises", francuskiej gazety komunistycznej. Daix, były więzień Mauthausen, przyjaciel i przyszły biograf Picassa, oskarżył Rousseta o szkalowanie Związku Sowieckiego. W odpowiedzi Rousset wniósł pozew o zniesławienie przeciwko gazecie. Podczas procesu adwokat Daixa próbował podważyć autorytet Czapskiego jako świadka, kwestionując jego znajomość tematu. Dało to Czapskiemu okazję do zrelacjonowania własnych przeżyć. Jego informacje o zbrodni katyńskiej rozwścieczyły obrońcę pozwanych i wywołały gwałtowne poruszenie na sali rozpraw. Po dwukrotnych ostrzeżeniach sędzia musiał ogłosić przerwę. Zeznania Czapskiego są jednym ze świadectw z pierwszej ręki o życiu w sowieckich obozach, które łącznie zdecydowały o pomyślnym dla Rousseta wyroku w 1951 roku. Obszerne relacje prasowe z procesu pomogły wyrwać część francuskiej lewicy z ideologicznego zaślepienia. Merleau-Ponty przyznał z żalem, że podano w wątpliwość „sens rosyjskiego ustroju". Inni trwali przy stalinizmie nieugięcie. Nieskruszony Sartre napisał list otwarty do Camusa: „Możemy być oburzeni lub przerażeni istnieniem tych obozów; możemy nawet mieć obsesję na ich punkcie. Ale dlaczego miałyby one stawiać nas w kłopotliwym położeniu?".

Stosunki Polski z Francją były napięte. Przeniesionego z Waszyngtonu do Paryża Miłosza mianowano pierwszym sekretarzem do spraw kultury. Urzędował w eleganckim Hôtel de Monaco, siedzibie polskiej ambasady. Znużony ciągłą obawą, że szpicle chodzą za nim i śledzą każdy jego krok, bacznie wypatrywał sygnałów, czy jego przeniesienie i awans nie zwiastują upokarzającego końca. Polski ambasador miał wszystko na oku, poddając swój personel ścisłej obserwacji i izolując go od świata za murami ambasady, jak tylko mógł. Po kilku miesiącach poetę wezwano z powrotem do Warszawy, a niedługo po przyjeździe poproszono o oddanie paszportu. Ponieważ liznął Ameryki, zwierzchnictwo odnosiło się doń podejrzliwie i wielokrotnie wystawiało jego lojalność na próbę. Żył w ogromnym napięciu, wątpił jednak w sensowność ucieczki. Po osobistej interwencji różnych wpływowych osób pozwolono pisarzowi wrócić na stanowisko w paryskiej ambasadzie. Zaraz potem zachorował, a niebawem otrzymał wiadomość z Ameryki, że po dramatycznym porodzie Janina wydała na świat kolejnego syna. Zgody na wyjazd do niej nie otrzymał.

Pierwszego lutego 1951 roku Miłosz zatelefonował z poczty do Giedroycia, po czym udał się do Maisons-Laffitte. Ministerstwo Spraw Zagranicznych w Warszawie zostało natychmiast zaalarmowane, że sekretarz ambasady ucieka, gdyż zaobserwowano, jak wsiadał do taksówki z dwiema walizkami. Gdy ambasada USA odmówiła mu azylu, dostał go od Francuzów. Wspominając ów ciąg wydarzeń, mówił po latach w wywiadzie:

> Zaprosili mnie tam i pojechałem. Okropnie byłem zdenerwowany, drapałem się z nerwów po całym ciele, bardzo byłem przykry dla nich, szalenie oporny, ponury. Ale poczciwy Zygmunt Hertz opiekował się mną, przez dłuższy czas nie wypuszczał mnie samego do miasta. Oczywiście możliwe było porwanie. W tamtych czasach komuniści robili takie rzeczy.
>
> [...] Czułem się okropnie, dlatego że to było środowisko dla mnie zupełnie obce i złączone wspólnymi doświadczeniami. Bez ustanku były rozmowy na temat, jak

było w Maryjskiej Republice, a jak było w Jangi-Jul, jak było w Iraku. Ja się zachowywałem wobec nich bardzo źle, wymyślałem im od najgorszych. To była dla mnie satysfakcja głębokiego poniżenia. [...]

Miałem wtedy o wiele bardziej serdeczne kontakty z Czapskim niż z Giedroyciem[228].

Przetrzymując burzę wywołaną jego ucieczką, Miłosz w bólach oswajał się z życiem w miejscu, które nazwał „udzielnym księstwem Maisons-Laffitte". W bibliotece ustawiono dla niego łóżko, dostał też biurko. Tak żył w ukryciu przez trzy i pół miesiąca. Nie można go było ani na chwilę zostawić bez opieki, nawet podczas spaceru po ogrodzie. W końcu, w maju, publicznie oznajmił, że zerwał z Polską Ludową. Przewidywania Czapskiego okazały się trafne – ucieczka poety rzeczywiście nie wywołała wrzawy w mediach. Spadły na niego tylko obraźliwe uwagi lewicowej prasy, dla której był zdrajcą, tchórzliwym dezerterem i Bóg wie kim jeszcze. Pablo Neruda, kolega po fachu i attaché kulturalny chilijskiej ambasady w Paryżu, również przyszły laureat Nagrody Nobla, przyjaciel, „z którym popijałem", napisał jadowity tekst *Człowiek, który uciekł*. W wielu kręgach polskich emigrantów patrzono na Miłosza podejrzliwie i drwiąco. On jednak był zdecydowany. „Odrzuciłem nową wiarę, ponieważ jednym z jej podstawowych przykazań jest praktyka kłamstwa, a socrealizm to tylko inna nazwa na kłamstwo". Zachęcony przez Giedroycia i Czapskiego, jeszcze mieszkając przy avenue Corneille, zaczął pisać o swoim konflikcie zarówno ze Wschodem, jak i z Zachodem. *Zniewolony umysł*, jego analiza intelektualnej adaptacji do stalinizmu, miał przynieść mu sławę. Czapski zaznajomił go także z pismami Simone Weil; wybór jej tekstów w przekładzie Miłosza na polski opublikował Instytut Literacki. Wpływ tych esejów okazał się znaczący i wywołał pewne ożywienie myśli religijnej w Polsce. Miłosz nadal ubiegał się o azyl w Stanach Zjednoczonych, żeby połączyć się z rodziną, lecz władze amerykańskie były głuche na apele byłego komunistycznego

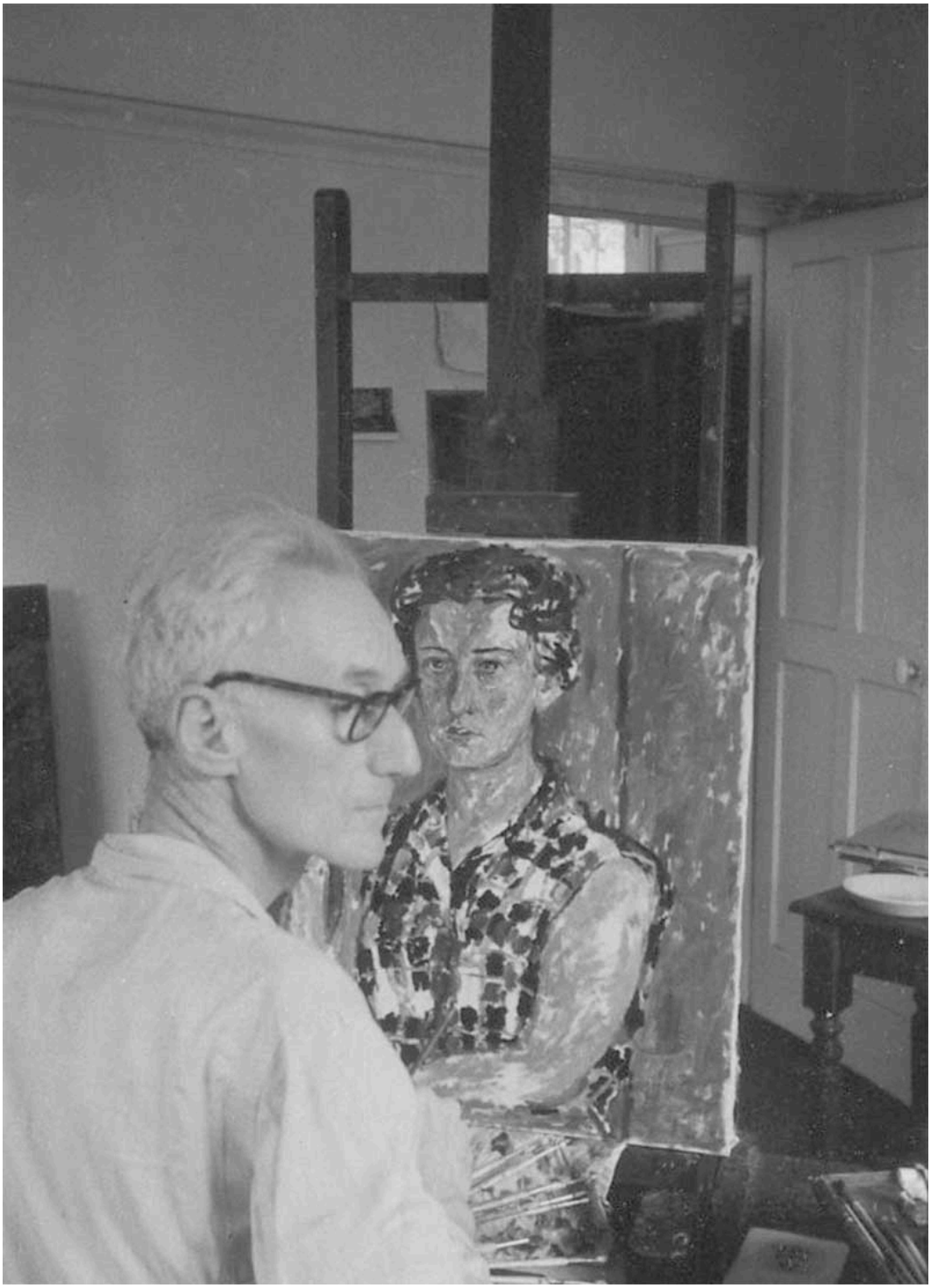
dyplomaty. Po trzech latach rozłąki jego żona i mali synowie zamieszkali z nim we Francji. Ze środowiskiem „Kultury" utrzymywał stały kontakt, choć stosunki między nimi były napięte.

W tym czasie ukazało się angielskie tłumaczenie *Na nieludzkiej ziemi*, przełożone z francuskiego. Sława Czapskiego jako świadka historii rosła. W londyńskim „Observerze" Harold Nicolson chwalił obiektywizm autora, przyznał, że wielu obywateli Wielkiej Brytanii, którzy „byli ślepi" na konsekwencje porozumień jałtańskich, odczuwało wyrzuty sumienia. „Możemy tylko zachować poczucie winy i nie uciekać od niego w bezduszne zapomnienie". Czapskiego zaproszono ponownie do Stanów Zjednoczonych, tym razem na serię wykładów o przeżyciach w obozie. W Waszyngtonie wygłosił odczyt na temat *Sowieckiej rzeczywistości w Rosji* w ramach cyklu konferencji organizowanych na Georgetown University przez Jana Karskiego. Karski znał i cenił relacje wojenne Czapskiego, zaprosił na jego wykład ważne osobistości z Waszyngtonu. Konferencja, sponsorowana przez grupę o nazwie International Relations Inquiry, dotyczyła „sowietyzmu jako filozofii i metody".

W Stanach Zjednoczonych obawy o los żołnierzy wziętych do niewoli przez Sowietów pojawiły się jako temat dyskusji w Kongresie dopiero wtedy, kiedy amerykańskie wojska zostały silniej wciągnięte w wojnę z komunistycznymi siłami zbrojnymi w Korei. Szukając kontekstu do dochodzeń, powołano komisję Kongresu, która miała zanalizować, jakie okoliczności doprowadziły do masakry jeńców w Katyniu. Komisja Maddena, nazwana od nazwiska jej przewodniczącego, kongresmana z Indiany Raya Maddena, spotykała się od października 1951 do listopada 1952 roku. Jej członkowie podróżowali do Londynu, Frankfurtu i Berlina, zbierając się na sesjach po raz pierwszy w dziejach Kongresu organizowanych za granicą. Przesłuchano przeszło stu świadków, przedstawiono ponad dwieście dowodów rzeczowych. W kwietniu Czapski („znany w Waszyngtonie, ludziom z Departamentu Wojny

i Departamentu Stanu”) został wezwany do Frankfurtu, żeby zeznawać jako jeden z ważniejszych świadków. Oświadczył wówczas pod przysięgą: „Rosja sowiecka jest państwem najbardziej scentralizowanym jako rozkazodawstwo. I dlatego odpowiedzialnym za morderstwo nie jest jakiś tam sadysta enkawudysta, ale odpowiedzialny jest Beria i Stalin”. Raport końcowy komisji, obejmujący siedem grubych tomów, ukazał się w grudniu 1952 roku. Komisja jednogłośnie uznała, że za zamordowanie tysięcy polskich oficerów odpowiedzialne jest NKWD. W imieniu Kongresu zaleciła postawienie Sowietów przed międzynarodowym trybunałem.

Administracja nowo wybranego prezydenta Eisenhowera nie wdrożyła zaleceń komisji.



POWRÓT DO MALARSTWA

CZĘŚĆ CZWARTA: 1951–1979

Rozdział czternasty

Czapskiemu nareszcie udało się zorganizować w Maisons-Laffitte stałą pracę, która miała mu wypełniać czas przez następne dekady. Zanim mógł sobie pozwolić na zmianę wewnętrznej równowagi sił na korzyść malarstwa i na nim się skupić, musiał wiele w swoim życiu uporządkować. Przygotowując się do ponownego wkroczenia na pole twórczej aktywności, był ciekaw, czy jego nowe prace pod względem stylu będą sięgały korzeniami do przedwojnia, czy nastąpi zerwanie? Obraz z 1950 roku, szczupła, ascetyczna postać siedzącej kobiety ukazanej z profilu przy klawiaturze fisharmonii, nie daje jednoznacznej odpowiedzi. Dominujące kolory są ponure, lecz intensywne. Kobieta ma na sobie ciemnoniebieski sweter i ciemnobrązową spódnicę. Koronkowa mantyla jakby w czarne kropki, przypięta do rudobrązowych włosów, okala jej jednolicie żółtą twarz. Siedzi zwrócona do instrumentu, który jak się wydaje, pochłonął jej dłonie. Obraz ukazuje wycinek przestrzeni, obejmuje tylko postać, brzeg fisharmonii oraz tło zredukowane do delikatnych pociągnięć pędzlem. Malarskie skojarzenia wskazują raczej na surowy prymitywizm Rouaulta niż kolorystyczną jaskrawość à la Bonnard. Nastrój obrazu jest smętny – oczy pianistki są zamknięte, jest głęboko skupiona na grze – ale zarazem myśl o melodiach, których nie słyszymy, podnosi na duchu. Kompozycja jest zarówno statyczna, jak i pełna napięcia, jak wtedy, gdy poddajemy się czarowi muzyki.

Płótno to kupiła Jeanne Hersch, szwajcarska filozof o polskich korzeniach, którą Czapski poznał w 1948 roku i z którą współpracował w czasopiśmie „Preuves”. Był to pierwszy obraz

z wielu, które od niego kupiła. Będąc pod wrażeniem inteligencji i uczciwości Czapskiego, dawna uczennica Karla Jaspersa wyczuła w nim podobieństwo do Rilkego, znajdując u autora *Wspomnień starobielskich* „jakiś rodzaj otwarcia, zgody na przenikanie wszelkiej myśli i doświadczenia do samej głębi jego istoty, i zdolność do ich transformacji”[229]. Zadowolona, że może mu pomóc, zapoznała go z dyrektorem Galerie Motte w Genewie i tam, w 1951 roku, miał Czapski swoją pierwszą od 1939 roku wystawę obrazów i rysunków. Towarzyszył jej katalog z esejem Daniela Halévy’ego. Halévy wyznał w nim, że przedwojenne obrazy Czapskiego zawsze wywoływały w nim niedosyt. Skupienie malarza na kolorze i formie wielokrotnie wprawiało go w zakłopotanie. „Jak to się dzieje, że Czapski, tak czuły na związki ludzkie, w malarstwie jest poza człowiekiem?”. Wspomina, że powiedział przyjacielowi: „Jakże będę rad w dniu, kiedy zobaczę twarz ludzką namalowaną przez pana!”[230]. Kiedy wybuchła wojna, do Halévy’ego docierały najrozmaitsze przerażające doniesienia na temat Czapskiego. Po czym, pewnego dnia 1945 roku, gdy bawił na wsi, dowiedział się w rozmowie telefonicznej, że polski malarz wrócił do Paryża.

> Ile rzeczy miał mi do powiedzenia ten ocalony, ten przewodnik wielbłądów! Legenda nie była jednak całkowicie zmyślona: otarł się o śmierć; szedł drogami wielbłądów. Przyleciałem samolotem z Rzymu, dokąd on dotarł, idąc z wojskiem przez Azję, przecinając Morze Śródziemne i Włochy. Opowiadał, pomagając sobie grubym notatnikiem, którego kartki szybko przewracał; a na tych kartkach, pośród nagryzmolonych linijek pisma – o niespodzianko! – były rysunki, twarze. Jakkolwiek szybki był jego ruch, nie mogłem mieć wątpliwości.
>
> – Więc są te twarze – zawołałem – których tak pragnąłem!
>
> – Tak – wyjaśnił – przyszła mi na nie ochota w obozach jenieckich, gdzie byłem tak długo; rysowałem moich towarzyszy.
>
> Szczęśliwe nawrócenie: katastrofa przekreśliła poglądy i postawy z Montparnasse’u; uratowała artystę [...][231].

Następnego roku jego obrazy zostały pokazane na wystawie indywidualnej w paryskiej Galerie Bénézit, z którą nawiązał trwałą współpracę, wystawiając w niej przez wiele lat. Jego pierwszy pokaz nowych dzieł przyciągnął starych przyjaciół. Wśród sympatyków malarza byli André Malraux i Albert Camus. Czapski załatwił publikację w „Kulturze" fragmentów *Dżumy* Camusa w polskim przekładzie. Malraux napisał do Camusa, sugerując, by zamiast płacić za prawa do publikacji, redakcja „Kultury" zatrzymała zwyczajowe honorarium, by „przekazać je polskim pisarzom na uchodźstwie". Camus chętnie na to przystał. Kiedy ten urodzony w Algierii pisarz przyszedł obejrzeć wystawę prac Czapskiego, w prasie rozpisywano się o jego zerwaniu z Sartre'em. Czapski wysłał do niego krótki list z podziękowaniem za przybycie, w którym porównał bezpardonową walkę o władzę na scenie politycznej z przypisaniem do jednego albo drugiego obozu w świecie sztuki. Camus odpowiedział: „Nie martwiłbym się brakiem przynależności do tego, co określa się mianem ruchu"[232], dając wyraz swoim wątpliwościom co do ruchów w ogóle oraz wszelkiego postępu, jaki awangarda może poczynić w propagowaniu sztuki.

Ludwikowi Heringowi Czapski przedstawił sprawozdanie z wystawy i stanu swojego umysłu:

> Dziwne są reakcje. – Jeden z najlepszych tutaj krytyków, podziwiając naprawdę rysunki, powiedział, że obrazy moje są dla niego jak „uderzenia pięścią w twarz", że są wpływy francuskie, ale obrazy nie są wcale francuskie, i potem dodał... no, prawda, to się tłumaczy, że nie jestem Francuzem. Pomyślałem, że to dla mnie najlepszy komplement, gdyby były obrazy francuskie w znaczeniu doskonałego smaku i uroku – gdzież byłbym ja? Obrazy moje ostatnie nie są wesołe, są, przeciwnie, bardzo ciemne – o d k r y w a m piękno ciężkiej materii i gamy antyimpresjonistycznej, gdzie może różne c z e r n i e, żółcie, szafiry też czerwienie grają główną rolę. Patrzę tam na moje płótna, teraz oderwane ode mnie i w ramach, w i e m, że Ty byś je lubił za to, czym rażą ludzi „ze smakiem", i myślę, że malarstwo jest zawsze wyzwaniem i że w moich płótnach jest dużo ciemności,

> jakiegoś wewnętrznego rozdarcia, więcej stokrotnie niż w moich stosunkach z ludźmi nawet bliskimi. Mam już 57 lat – życie odchodzi – kończy się, nigdy nie umiałem wyrzec się niczego – nigdy nie zrobiłem ofiary z siebie do końca, zawsze pragnąłem, pożądałem i sekundy Łaski były dlatego tak rzadkie – a chwile ciemności tak częste. Komuż bym to napisał, kto by poza Tobą usłyszał. Niezmierna pomoc jest dla mnie malarstwo, coraz bardziej, głównie w ostatnim roku – zdaje mi się, jakbym już wiedział, do czego muszę iść. Moje rysunki (wstyd mi Ci to pisać, bo to wygląda na megalomanię głupią) są czasami prawie mistrzowskie – olej jest jeszcze bardzo nierówny i coraz to na granicy kiczu, ale naturalnie najważniejszy i najdroższy. Rysunek to 10 lat pełnych niemalowania – a ciągłych, bez łatwizny notatek – chciałbym dziś mieć tę swobodę w oleju, którą już mam w niektórych błyskawicznych rysunkach[233].

Rysunki Czapskiego to dzieła skończone; bezpośrednie, żywe i w pełni zrealizowane. Rysował w stanie całkowitego zaabsorbowania pracą. Lekko zgięty w pasie, ze szkicownikiem przed sobą, pracował szybko, tylko od czasu do czasu spoglądając na kartkę, gdy dłoń wiernie rejestrowała wszystkie ścieżki, które przemierzało oko. W trakcie przenoszenia obrazu ze szkicownika na płótno często ginie spontaniczność rysunku, gubi się ulotność chwili. Rysowanie stanowiło język, którym Czapski władał bardzo biegle, w rysunku był równie elokwentny jak we francuskiej, polskiej, niemieckiej i rosyjskiej mowie. Jego obrazowe zwroty były swobodne, sugestywne i wnikliwe. W porównaniu z tym język malowania był dla niego bardziej jak mówienie po angielsku, wymagał większego skupienia, więcej ćwiczeń.

Rysunki Czapskiego sprowadzają się do korelacji między ciemną linią a białą kartką. Jedna kreska wystarcza mu, żeby wskazać powierzchnię, na której spoczywa rysowany przedmiot; kilka zwykłych krętych linii stanowi osobę opierającą się o rower. Na obrazie przestrzenne zależności stają się od razu bardziej złożone. Łatwo wyłaniają się na rysunku, na płótnie sprostanie im jest bardziej zawiłe, trzeba operować kolorem i walorem, światłem i cieniem, nieprzezroczystością i przejrzystością, które wszystkie

razem tłumią nieskrępowaną prostotę linii. Czapski borykał się z tym przejściem od linii do koloru bardziej niż większość malarzy, często się potykał. Cézanne'owska lekcja scalenia barwy i rysunku nie zapłonęła w nim spontanicznie; walczył, by do niego dojść w sposób zgodny ze swoją wizją. Czapski był całkowicie zdolny do tworzenia mocnych dzieł w technice olejnej, lecz oleje na ogół wymagały od niego prób na mniej intuicyjnym poziomie i często był za bardzo świadomy techniki. Echo nieustannego wysiłku może z łatwością wziąć górę nad obrazem, pozbawiając go tego, co Czapski nazywał „oddechem".

Nędzarz, obraz z tego okresu, wydaje się wymęczony, nieporadne pociągnięcia pędzlem są toporne i zarazem natchnione. To przykład siły i wyjątkowości Czapskiego jako malarza. Opanowuje umiejętność nie tyle scalania linii i barwy, co metodę i nastrój. Przykład dzieła, które jest „niczym pęknięcie wewnętrzne". *Nędzarz* ukazuje wysokiego, psychicznie złamanego mężczyznę, odzianego w obszerny płaszcz i siedzącego na ławce. Głowę zwiesił na piersi, widać tylko czubek jego czaszki, czarny krąg w otworze płaszcza. Jedna ręka opadła mu między nogi, druga spoczywa na kolanach, zwrócona proszalnie wnętrzem dłoni do góry. Proszalny znak lekko podniesionym kciukiem wyraża jedyną próbę kontaktu, do jakiej mężczyzna jest zdolny. Odnosi się wrażenie, że jego nogi, patykowate i równe, nie wydają się skore do noszenia ciężaru ciała. Stopy zwrócone są ku sobie. Drewniana ławka, na której siedzi, jest przytwierdzona do wykafelkowanej ściany. Podłoga, na której kwadratowe kawałki linoleum tworzą wyraźny rytmiczny wzór, opada stromo spod stóp żebraka niczym cerata na stole w martwej naturze Cézanne'a. Jałowa egzystencja wyssała z portretowanego człowieka życie – tętno obrazu kryje się w ozdobnych elementach otaczających jego pochyloną postać. Śpi? Upił się? Cierpi? Załamał się, tylko jego dłoń wydaje się czujna. Kolory są przygaszone, stłumione, niemal szare; odrobina różu wystawionego proszalnie kciuka i różowy pasek odsłoniętego karku próbują wprowadzić

trochę ludzkiego ciepła albo chociaż złagodzić przygnębienie, ale żebraczy gest wydaje się bezsilny, daremny, zgodny z nastrojem cichej rozpaczy.

Cóż takiego jest w tej scenie, co skłania Czapskiego do zapisania jej na płótnie, do zapisania tak smutnego portretu marnego życia? Zazwyczaj nie pociągają nas takie postaci – samotna staruszka w pociągu, nieprzystępny dozorca na straży posesji, niewidomy mężczyzna z laską, potulny urzędnik przy bankowym okienku – to jego zainteresowanie sprawia, że ich przedstawienia stają się frapujące. Niczym rozgorączkowany bohater z opowiadania Dostojewskiego, Czapski zapala się na widok jakiejś osoby, grupy ludzi, koloru, kwiatu lub nagle zaobserwowanej chwili, które domagają się uwieńczenia. Robi szybki szkic i pędzi do domu, żeby utrwalić ten obraz na płótnie, póki jest ciepły i świeży. Malarz Stanisław Rodziński wspomina, jak czekał z Czapskim na peronie stacji w Maisons-Laffitte w drodze na wystawę w Paryżu. Obaj zauważyli kobietę w żółtym berecie, czerwonym swetrze i fioletowej spódnicy. Czapski błyskawicznie wyciągnął szkicownik i zaczął ją rysować, jak zwykle uzupełniając rysunek adnotacjami o kolorach. Obaj malarze wsiedli do pociągu i pojechali dalej, ale gdy dotarli do muzeum, Rodziński nie miał wątpliwości, że Czapski jest pochłonięty, opętany, rozdarty między chęcią towarzyszenia przyjacielowi a potrzebą pracy, póki naszkicowana wizja nie zatarła się w jego pamięci. Nie mogąc się uwolnić od wspomnienia kobiety w żółtym berecie, przeprosił, wymknął się z muzeum i pognał do pracowni. Kiedy Rodziński wrócił wieczorem do Maisons-Laffitte, Czapski wykonał już kilka następnych rysunków i namalował obraz, z którego nie był zadowolony. „Nie powinienem był z tobą jechać. Miałem to, ale po prostu zniknęło”. Malarze wiedzą z doświadczenia, że zdarzają się wyjątkowe chwile, gdy z pędzlem w dłoni uświadamiają sobie, że mogą zrobić coś znacznie wspanialszego, niż się po sobie spodziewali. Wymaga to jakiejś magii, niezależnej od woli.

> Wyższa i nawet jedyna [wizja] to zawsze ta, która jest w danej chwili. Kiedy kopiuję kaloryfer biały na białej ścianie czy zwykłe jabłka na zwykłym stole, olśniony naprawdę bezgranicznym bogactwem form, kolorów, walorów i moim wobec tego świata ubóstwem środków wyrazu, po jakiemuś przestaję istnieć. [...] Ale najważniejsze w tej polemice, gdy o mnie chodzi, jest skonstatowanie, że mną kieruje nie teoria, a wizja, nie idea z góry powzięta, a głucha konieczność, że przy tym wizje u mnie są cykliczne, od mojej woli, myśli, bezpośrednio niezależne, nawet nieraz im na przekór. Roli myśli i woli (ogromnej) wcale nie neguję, ale ich czas i miejsce są gdzie indziej – potem i przedtem![234]

Olśniewająca wizja pobudza go i uwrażliwia, „olśnienie można tylko porównać z przeżyciem erotycznym”[235] – pisał. Czapski nie chciał tworzyć „sztuki” – chciał farbą chwytać życie i świat takie, jakimi je widział i ich doświadczał. Często mówił o sobie jako malarskim Don Kichocie, posłusznym głosom duszy. W liście do Czesława Miłosza opisuje, w jaki sposób jego oko i ręka równocześnie otrzymują rozkaz:

> ten głuchy szok w nas (szept: „to maluj” – „ależ dlaczego to?” – „nie twoja rzecz wiedzieć, dowiesz się później, i to nie na pewno”)[236].

O to, krótko mówiąc, chodzi. Cała reszta to przygotowanie, bardzo potrzebne i wcale nie bezproduktywne, ale mimo to stanowiące tylko próbę. Potem rozkaz, grom z jasnego nieba – „to maluj!” – wyrzuca z impetem malarza do innej sfery percepcji. W odróżnieniu od Cézanne’a i innych swoich mistrzów, Rembrandta lub Matisse’a, Soutine’a bądź Goi, Czapski bardzo powoli nabierał łatwości operowania niezwykle kapryśnym medium, jakim są farby olejne. Wszyscy adepci malarstwa uczą się we własnym tempie (i, z bardzo rzadkimi wyjątkami, wszyscy na zawsze pozostają tylko adeptami). Jeszcze w Paryżu w latach dwudziestych Czapski obserwował, jak jego młodsi koledzy znajdują swoją drogę, odnosząc coraz większe sukcesy. Świadom, że już na wstępie

brakowało mu na pewnych polach biegłości, przykładał się i w końcu wypracował ekscentryczne podejście, na tyle charakterystyczne, by wyrażać nim własną wizję i by należało wyłącznie do niego. Szukając prawdziwego siebie w latach trzydziestych, płótnami noszącymi znamiona wielkiej wrażliwości położył fundament pod swój dorobek artystyczny. Kluczowa stracona dekada lat czterdziestych, gdy prawie nie miał pędzla w ręku, cofnęła go w rozwoju. Wspaniały rozkwit twórczości malarskiej Czapskiego zaczyna się w dość późnym okresie jego życia, kiedy dzięki zwykłej zawziętości wreszcie zyskał pewność siebie w malowaniu bezpośrednio, zamiast dalej przechodzić od linii do koloru, od rysunku do malunku.

Sam dzielił swą twórczość olejną na trzy oddzielne kategorie (do których proponuję dodać czwartą – autoportrety). Pierwsza grupa obejmuje martwe natury, które tworzył systematycznie, z różnym powodzeniem. Kilka wazonów i dzbanów, stół do pracy, niski stolik, krzesło, draperia, owoce, kwiaty – wybrane z podręcznego zasobu rekwizytów – tworzą obrazy czasem barwne, jak wtedy, gdy płótno wypełnia bukiet kwiatów, czasem przygaszone i refleksyjne, gdy widać na nim pustą miskę na ciemnym obrusie. Ustawienia przedmiotów mogą sprawiać wrażenie sztampowych i pozbawionych inwencji, ponieważ jego oddanie temu rodzajowi malarstwa jest bardziej związane z dyscypliną, którą wymusza na sobie jak muzyk ćwiczący wprawki czy lekkoatleta biegający po bieżni, niż z jakimkolwiek świadomym poszukiwaniem urzekających form piękna. Lubił powtarzać, że martwą naturę można przyzwoicie namalować nawet w najgorszym dniu, kiedy nic się nie udaje. Jego martwe natury, malowane w pokoju, w którym spał, często emanują zmysłowym ciepłem bliskości niewidocznego artysty, którego płaszcz kąpielowy, koc bądź filiżanka do kawy, świeżo po kontakcie z jego ciepłym ciałem, zostały poświęcone dla malarskiego studium. Mimowolnie intymne, odsłaniają prywatną stronę autora, jakby ktoś zastał go w piżamie. Upodobanie, z jakim

przemieniał pospolite rzeczy – umywalki, grzejniki, butelki i skromne meble w swoim pokoju – w tematy prac malarskich, świadczy o głębokiej otchłani osobistej samotności. Te stale obecne przedmioty – sztalugi, szafa, lustro, regał na książki i biurko – są towarzyszami, z którymi wspólnie spędza dni, to one bezustannie do niego mówią. Traktuje ich pozornie nieożywioną naturę bardzo podobnie jak młody narrator Prousta swoją sypialnię: „Być może, iż nieruchomość rzeczy dokoła nas narzucona im jest przez naszą pewność, że są tylko sobą i niczym innym jak sobą, przez nieruchomość naszego wyobrażenia o nich”[237]. Raz na jakiś czas formalny charakter tego gatunku, to, co uważa za podejście „holenderskie”, nuży Czapskiego i wtedy odkłada malowanie kolejnej martwej natury; zawsze jednak, po krótkiej przerwie, wraca, przekonując się, że malowanie martwych natur pozwala rozkwitać „precyzji oka w łowieniu odcieni, przez coraz muzykalniejsze reagowanie na wzajemne działanie barw, na walory, na kompozycję, na wzajemne oddziaływanie brył i plam”[238]. Jego oko cierpi, gdy nie jest odpowiednio ćwiczone.

Druga kategoria, najszersza z trzech, obejmuje płótna, których tematy są zaczerpnięte spoza zamkniętego świata jego pracowni, przeważnie przeniesione ze szkiców sporządzanych poza domem, w Paryżu i w podróżach. Są to studia postaci, pejzaże i sceny z codziennego życia, a także portrety: ludzie rozmaicie ze sobą powiązani albo samotni siedzą przy kawiarnianych stolikach, czekają na pociąg, stoją na rogach ulic; aktorzy na scenie teatrów, artyści w salach koncertowych lub publiczność na widowni; letnicy kąpią się w morzu; samochody jak z kreskówki, urządzenia mechaniczne, rowery, linie energetyczne i słupy wysokiego napięcia; opustoszałe ulice w miasteczkach, tłumy pieszych w centrum miasta, robotnicy w kombinezonach, psy, staruszki, parki; samotne postaci stoją przy automatach do gry lub przed obrazami, pochylone sylwetki zaglądają do gablot na wystawach;

drzewa i pola, chmury i niebo, góry, widoki morza. Płótna te tworzy lekką, pewną ręką, w pogoni za wizją codziennego życia, która utkwiła mu w pamięci; wie, o co mu chodzi, ma nadzieję, że odda wrażenie świeżości i zaskoczenia niespodziewaną perspektywą, wyjątkowym punktem widzenia – przedstawia je z właściwym sobie talentem do kadrowania pola obrazu. Kompozycja często bywa dziwaczna, ale jej siła wypływa z bezpośredniego wrażenia, z procesu przekształcania tego, co widział, we własną rekonstrukcję towarzyszących widzeniu przeżyć. Proces ten powtarza się raz za razem. Powstają kolejne płótna.

Trzecią kategorię obrazów niełatwo uznać za jednolitą, jej granice są najtrudniejsze do wytyczenia. Wśród tych prac dominują obrazy, które wniknęły głęboko w jego świadomość i musiał je wydobywać „z własnej pamięci". Nad tymi ekspresjonistycznymi, czasem nawet groteskowymi dziełami unoszą się siła i swoboda czarnych obrazów Goi i rozedrganych płócien Soutine'a, które tak go zafascynowały. „Goya – napisał Malraux, oceniając wpływ hiszpańskiego malarza na modernizm – zapowiada całą sztukę nowoczesną; mimo wszystko malarstwo nie jest w jego oczach wartością najwyższą; jego zadaniem jest wykrzyczeć ból człowieka opuszczonego przez Boga"[239]. Kobiety i mężczyźni w dziełach Czapskiego z tej kategorii często żyją w ubóstwie; są wśród nich ludzie dotknięci atonią, o której pisał Gobineau. Samotni i skupieni, trwają na krawędzi, zwróceni w głąb siebie. Czapski, wyczulony na warunki panujące w otaczającym go świecie, był malarzem empatycznym, ludzie z marginesu stanowili dlań fascynujący malarski temat: *Nędzarz* albo *Pasażer w wagonie trzeciej klasy*, jeśli nie zwyczajnie przygnębiające, to posępne w nastroju, wyrażają coś na kształt prawdy malarskiej i moralnej, od której często skłonni jesteśmy odwracać wzrok, bo zasmuca, odstręcza i wzbudza poczucie bezradności. Czapskiego zachwycała uroda świata, ale dostrzegał też skrywane obszary ludzkiej psychiki. Zakres jego tematów się poszerzał, sięgał do ciemnych stron życia.

Nagły niepokój, niechęć do odwracania wzroku przynosi ponure, na pierwszy rzut oka mało pociągające i trudne w odbiorze obrazy. Przejście do ekspresjonizmu jest jednak aktem uniesienia, połączeniem niestosowności z pięknem. O tym właśnie pisał Hugo von Hofmannsthal w ulubionym wierszu Czapskiego *Manche freilich*:

> Tak, niektórzy muszą umrzeć nisko,
> Pod pokładem, ciężkie wznosząc wiosła,
> Kiedy inni u steru, wysoko,
> Widzą ptaków lot i gwiezdne kraje.
>
> Jedni zawsze leżą ociężali
> U korzeni splątanego życia,
> Innym za to ustawiono krzesła
> Przy Sybillach, obok królowych
> Zasiadają tam jak u siebie
> Z lekkim czołem, z lekkimi dłońmi. [...]
>
> Utrudzenia zapominanych ludów
> Nie potrafię zetrzeć z moich powiek
> Ani ustrzec wylęknionej duszy
> Od milczenia spadających gwiazd
>
> Z moim losem wiele losów się splata,
> Wszystkie snuje w niełądzie istnienie,
> Mam w nim większą część niż tego życia
> Smukły płomień albo wąska lira[240].

W tych silnych, często czułych dziełach Czapskiego zawiera się jego własna synteza nauk wyniesionych z dzieł Prousta i Cézanne'a, połączenie prawd wewnętrznych i zewnętrznych.

Powyższy rudymentarny podział służy wstępnemu uporządkowaniu wielkiego dorobku artystycznego. Trudniej wybrać inne podejście, oparte na konwencjonalnych pojęciach historii sztuki, takich jak wczesny, środkowy i późny okres twórczości. Na wielu z setek namalowanych przez Czapskiego płócien widnieje podpis i rok powstania, większość jest jednak tylko podpisana. Usytuowanie tych niedatowanych płócien w ciągu jego prac może okazać się trudne, podobnie jak jego niedatowanych listów i dopisków w dzienniku. Technika malarska Czapskiego jest nietypowa. W każdej z ustanowionych powyżej kategorii widać wyraźny, powolny i ciągły postęp, w miarę jak Czapski coraz lepiej panuje nad odruchami estetycznymi i coraz pewniej włada środkami niezbędnymi, by wyrazić wizję danej chwili. Jego styl zmienia się przez dziesięciolecia, ale jako malarz od samego początku potrafi tworzyć rzeczy wyjątkowe, zachwycające. Nie odznacza się techniczną biegłością, ale też nieszczególnie go ona interesuje. Przejścia mogą sprawiać wrażenie niewprawnych, namalowanych nieudolnie. Ta nieudolność, przedłużenie oporu wobec wyrafinowanego estetyzmu, przypomina, że nie chodzi mu w malarstwie o produkowanie sztucznego piękna. Wiele prac sprawia wrażenie amatorstwa, z nierównymi powierzchniami i zróżnicowanym stopniem wykończenia, ale uchwycona w nich siła życia jest niewątpliwa, a stanowi ona dla autora coś o wiele ciekawszego niż technika. Jego atuty kryją się gdzie indziej. Kreskówkowy charakter wielu postaci graniczy z karykaturalnością. Cykl ludzi podróżujących wagonem kolejowym trzeciej klasy przywodzi na myśl Daumiera. Czyniąc dobry użytek ze swoich umiejętności, nie przeprasza za ich elementarny poziom.

Malarstwo jest dla Czapskiego „formą modlitwy”[241], ale pisze także, że malarstwo stale wiąże się z porażką, która zawsze niesie ze sobą zobowiązanie, by iść dalej.

> Czym jest wizja? Pewnym syntetycznym, jedynym widzeniem świata otaczającego. Chwila takiego widzenia spływa na człowieka zawsze nieoczekiwanie, jak łaska. Czasami bez żadnego przygotowania, bez jakiejkolwiek jeszcze zdolności wcielenia jej, czasami po wielu latach pracy, jak nagroda zawsze niewspółmierna i nawet niewymierna z włożonym wysiłkiem. Czasami przychodzi ona nieznacznie i ujawnia się powoli i coraz dobitniej w dziele zaczętym bez wizji, czy prawie bez wizji.
>
> Jeżeli czytamy mistyków średniowiecznych, znajdujemy tam uderzające analogie między wizją artysty, drogami do wizji tej prowadzącymi a drogami, które nas prowadzą do stanów ekstazy, do tego, co św. Jan od Krzyża nazywa *contactus Dei*. Nie chcę bynajmniej podszywać tutaj przeżycia artystycznego, nieskończenie bardziej zmysłowego, materialnego, pod ekstazy i stany modlitewne św. Jana i innych, niemniej jednak analogie są tak uderzające, wykres tych stanów tak nieraz identyczny w swych załamaniach i uniesieniach, w świadomych cofaniach się ku modlitwie bardziej materialnej, że najbardziej świecko nastawiony artysta powinien by się nad tym zastanowić[242].

Nareszcie zdolny poświęcić się całkowicie obowiązkowej codziennej męce, Czapski staje się malarzem, którym zawsze miał nadzieję być. Uczy się rozpoznawać instynktowne reakcje, poddawać się im i ufać swojej zdolności utrwalania wszystkiego, co dla niego istotne. Pracuje bez wytchnienia, organizuje sobie życie, w które wpisuje nieustanną dyscyplinę. Gromadzi dość eklektyczny dorobek twórczy, odpowiedź na szereg malarskich bodźców. Jego malarstwo zyskuje głębię i oddźwięk. W nadchodzących dekadach miał dalej dużo i regularnie wystawiać.

Z Włoch przyszedł piękny list. „Jest mi Pan naprawdę bliski [...] przez wspólne umiłowanie Prousta i Bonnarda”[243]. List, pełen uznania dla Czapskiego za jego teksty o malarstwie publikowane na łamach „Kultury”, podpisał młody intelektualista. Uważał, że może się wiele nauczyć od elokwentnego, wrażliwego artysty. Konstanty Jeleński był oczytanym arystokratą z „ostatniego pokolenia Polaków ze środowiska ziemiańsko-inteligenckiego [...] rozmawiających między sobą częściej po francusku niż po polsku”[244]. Wcześniej widział Czapskiego w Paryżu tylko przez chwilę, do nawiązania

listownego kontaktu skłonił go wspólny znajomy, Jan Tarnowski, który w latach przynależności do kapistów był w życiu Czapskiego bliskim, ale destrukcyjnym przyjacielem. Dwa lata po wysłaniu pierwszego listu Jeleński przeprowadził się do Paryża i szybko zapuścił tam korzenie. Niebawem wszędzie i przez wszystkich nazywany był „Kotem", od swojego imienia.

Był ćwierć wieku młodszy od Czapskiego, urodził się w 1922 roku, roku śmierci Prousta. Ojciec Kota, także Konstanty, piastował szereg stanowisk w europejskiej dyplomacji, w Madrycie, Bukareszcie, Wiedniu i Monachium, a rodzina towarzyszyła mu z ambasady do ambasady. Duch kosmopolityzmu unosił się nad Kotem od kołyski. W momencie najazdu Niemców na Polskę miał zaledwie siedemnaście lat. W dniu osiemnastych urodzin zaciągnął się do Armii Polskiej we Francji. Gdy niedługo potem Francja skapitulowała, wyjechał do Anglii i łączył służbę wojskową ze studiami uniwersyteckimi. Wziął udział w lądowaniu w Normandii, po zakończeniu wojny był zaprawionym w boju dwudziestotrzyletnim weteranem. Zdemobilizowany wraz z tysiącami innych polskich żołnierzy na Półwyspie Apenińskim, znajdował pracę w różnych instytucjach, w końcu zatrudnił się w Organizacji Narodów Zjednoczonych jako ekonomista. Będąc w Rzymie, mieszkał przez parę lat z amerykańskim malarzem, Bernardem Perlinem, który dysponował dużą pracownią i sowitym stypendium z American Academy. Kot rozkwitał w bliskości pracujących artystów i delektował się atmosferą pracowni. Pewnego dnia przedstawiono go włosko-argentyńskiej malarce Leonor Fini. Pewna siebie, niezależna i wybuchowa Fini emanowała czarem, który działał na Kota jak zaklęcie. Spełnianie jej ekshibicjonistycznych potrzeb zaspokajało pewne pragnienie w nim samym. W radosnym uniesieniu zręcznie dołączył do zmiennego grona jej wielbicieli i kochanków. Ich pierwsze spotkanie wpłynęło na Jeleńskiego ożywczo. *Cherchez la femme*: odszedł od Perlina, opuścił Rzym i podążył za Fini do Paryża. Pozostał u jej boku przez

następnych trzydzieści pięć lat. „Wszystko, co jest lepsze w mojej naturze, dziwnie się wiąże z Leonor. Może także – wszystko, co jest trudniejsze. Wszystko, co nie jest we mnie powierzchowne, jej zawdzięczam”[245].

W szerokim europejskim świecie artystycznym i intelektualnym Jeleński wyróżniał się jako krytyk, tłumacz i eseista. Wykształcony w Oksfordzie, potrafił pisać o francuskiej oraz polskiej poezji, sztuce i polityce w pięciu językach, publikując recenzje i komentarze w „Le Monde”, „Der Monat”, „Tempo Presente”, „Encounter”, „The New Republic”, „Partisan Review” i „Kulturze”. W tym samym roku, w którym przyjechał spotkać się z Czapskim w Maisons-Laffitte, rozpoczął dwudziestoletnią pracę w zespole redakcyjnym „Preuves”, czasopisma Kongresu Wolności Kultury. Fascynowało go, jak francuska lewica zamykała oczy na rzeczywistość sowieckich łagrów, procesy moskiewskie oraz powstanie w Berlinie Wschodnim 1953 roku. Tłumacząc utwory polskich poetów na francuski, stał się ambasadorem literatury polskiej. Mary McCarthy, która opisała go jako człowieka „eleganckiego ciałem i duchem”, uważała, że stanowi niezbędne ogniwo między kulturą Polski i Europy Wschodniej a kulturą Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych.

Kot znaczył wiele dla wielu osób. Dobrze znał siebie. „Chciałbym Ci powiedzieć – napisał do Czapskiego w początkach znajomości – że to, co będę robił lub czemu się poświęcę, jest dla mnie poniekąd w tej chwili mniej ważne niż to, bym po prostu był sobą”. Czyli kim?

> Byłem może (w przypadkowym porządku): liberałem, synem, humanistą, czytelnikiem, sumiennym urzędnikiem, Polakiem, przyjacielem, kochankiem, pederastą itd. „Kot Jeleński” – postać nieco proteuszowska, zależnie od tego, przez kogo odzwierciedlana. Oczywiście, jest szereg przyrządów, które pomagają do fikcyjnej integracji: własny wygląd fizyczny, kolejność wypadków życia, przyjaźnie utrzymywane, aby upewnić się, że [się] istnieje, twierdzenia intelektualne, filozofia dobrana do pewnego eklektyzmu i do „historycznego” podejścia do świata i życia[246].

Kot, zawsze ubrany z nienaganną elegancją, był wśród polskich intelektualistów wyjątkiem: czuł się całkowicie swobodnie w swoim ciele, równie chętnie ulegał pożądaniu erotycznemu, jak nienasyconemu głodowi wiedzy, był zarazem Apollem i Dionizosem. Na przestrzeni lat on i Leonor uciekali z Paryża w różne ustronne miejsca na wyspach, by tam żyć w stanie (świadomej) niewinności, często nago, jakby szukali rajskiego ogrodu sprzed (i po) upadku człowieka. Kobiety i mężczyźni pozostający w bliskich relacjach z Kotem opisują, jak ich dotykał podczas rozmowy, nawiązując kontakt, który odczuwali jak wstrząs, niemal elektryzujące połączenie. „Był chodzącą cielesnością – wspominał jeden z przyjaciół – bez cienia diabelskiej skazy". W późnym wierszu o Leonor Fini Czesław Miłosz nazywa Jeleńskiego „naprawdę pięknym mężczyzną" o „nieco chłopięcej urodzie"[247].

Swobodny stosunek Kota do zmysłowości był wrodzony. Jego matka, tłumaczka literatury francuskiej i włoskiej na język polski, była wielką pięknością, barwnym elementem międzywojennego *beau monde'u*; przemierzała Europę z mężem ambasadorem. Ojciec Konstantego juniora bardzo go kochał, ale rzeczywistość bywa okrutna – nie on był jego rodzicielem, lecz hrabia Carlo Sforza, włoski minister spraw zagranicznych i antyfaszysta, z którym matka Kota miała romans. Losy tego syna były Sforzy przez całe życie obojętne. Dziwnym zrządzeniem inny syn hrabiego, Galeazzo Sforza (zwany Sforzino), przyrodni brat Kota, którego hrabia uznał, był również przez pewien czas oddanym kochankiem Leonor Fini.

Czapski, który nigdy nie mówił otwarcie o swoim życiu erotycznym ani nie rozmyślał o jego „fizycznym aspekcie", droczył się z Kotem, że jako przyjaciele zupełnie do siebie nie pasują. Do komedianctwa Fini nie miał cierpliwości, jej bezgraniczny egocentryzm go odstręczał. Fakt, że Czapski był gotów od czasu do czasu wkraczać do jej królestwa i chylić przed nią czoło,

przekonany, że w ten sposób zachowa pokój, a Kotowi oszczędzi konfliktu lojalności, świadczy o zaufaniu, jakim darzył Jeleńskiego. Zaufanie było wzajemne. Kot, co nie leżało w jego zwyczajach, odsłaniał się przed Czapskim. Z wakacji spędzanych z Leonor w Kalabrii pisał do Czapskiego:

> „Nie wiem, czy mnie rozumiesz. [...] ostatnio kilkakrotnie mówiłeś o moim „smutku" i że coś Cię we mnie „niepokoi". Ale wszystko – myślę – trzeba mierzyć głębszą miarą. Być może, że moje życie z L.[eonor] jest dla mnie często smutniejsze, niż byłoby moje życie samemu. Sam mam łatwość adaptacji, pociechę łatwych sukcesów, „lekkość" kogoś niezwiązanego, półsen gęstego erotyzmu. Ale często nie mam poczucia istnienia. To poczucie daje mi Leonor, a może właśnie moja czuła, gorąca, a jednak gorzka i smutna miłość do niej. [...] Widzisz – mówiłeś tak często, że nasz stosunek nie ma znaczenia, a jednak tylko Tobie mogę to wszystko powiedzieć[248].

Na ich korespondencję składają się głównie listy pisane, gdy Kot wyjeżdżał z Paryża, by pobyć sam na sam z Fini na Korsyce lub w ich wiejskim domu w dolinie Loary. Pełne relacji o tym, co widzieli, pisali i czytali, listy tchną zażyłością. Obaj stanowili rzadkie okazy, ucieleśnienie światłej szczodrości czerpanej z tego, co przywilej dobrego urodzenia daje najlepszego. Nietolerancyjni wobec nietolerancji, czuli odrazę do zaściankowego antysemityzmu swoich kolegów oraz niezaprzeczalny pociąg do przedstawicieli własnej płci. Cenili w sobie nawzajem mądrość i serce.

Mimo stosunkowo młodego wieku Kot zawsze zgadzał się recenzować twórczość przyjaciela. W ocenach był wielkoduszny, potrafił jednak zdobyć się na surowość. Z rzymskich jaskiń rozpusty wysłał do ascety z Maisons-Laffitte list nieco asekuracyjny, lecz przenikliwy:

> Twoje chrześcijaństwo jest – jak u Rozanowa – połączone z kultem codzienności i szarzyzny. Jest w tym również silny u Ciebie element purytański. To wszystko jest już „antyarystokratyczne" – a u Ciebie jeszcze pogłębione buntem przeciw własnemu środowisku. Wydaje mi się, że zarówno Twoja irytacja, jak sąd jest

„powierzchowny” – wynika z górnych, zewnętrznych pokładów świadomości Twojej i z „atmosfery” współczesności [...]. Twój własny „arystokratyzm”, Twój głód piękna, życia, p r a w d y przebija poprzez codzienność, istnieje może p o m i m o niej. [...] Jak Midas możesz nawet To przemienić w złoto[249].

Czapski zaczął polegać na jego ocenach. Tak głębokie zrozumienie i zaufanie jest w życiu artysty prawdziwym skarbem.

Kiedy pocieszał Kota w sprawach jego burzliwych intryg z Leonor, sam jeszcze raz uwikłał się w skomplikowany związek z Catherine, Kanadyjką, z którą nie chciał się ożenić w latach trzydziestych. Nawiązując ponownie kontakt ze Sztokholmu po wojnie, Catherine zainicjowała kolejną fazę miłosnego związku w latach pięćdziesiątych, mimo że wyszła za szwedzkiego barona i urodziła mu syna. Szukała spotkań z Czapskim, regularnie przyjeżdżała do Paryża, a gdy byli rozdzieleni, wysłała do niego przez następnych dwadzieścia lat wiele namiętnych listów.

Józefie, kochanie, czuję Twoją bliskość. Niemal co noc w swoich snach wyraźnie Cię widzę. Ubiegłej nocy widziałam Cię przez uchylone drzwi przy maszynie do pisania. Uśmiechnąłeś się do mnie. Wybacz, proszę, że piszę takie niedorzeczności. Moje serce przepełnione jest taką miłością i wdzięcznością, że nie potrafię tego wyrazić. Drogi, ukochany Józefie, dziękuję Ci za cierpliwość, serdeczność, czułość i dobroć. [...] Sam widzisz, że nie potrafię pisać do Ciebie bez łez, a płaczę, ponieważ nigdy nie zaznałam takiego szczęścia, jakie mi dałeś przez lata, odkąd Cię poznałam.

Czy mógłbyś być tak dobry i zarezerwować mi pokój w Familii [hotelu przy rue des Écoles] bądź jakimkolwiek innym, niezbyt drogim miejscu, jakie sam wybierzesz? Czuję, że nie powinnam brać pokoju w Maisons-Laffitte, co pewnie rozumiesz. Jeżeli nie dostanę od Ciebie innej propozycji, będę zakładała, że zamieszkam w Familii. Obiecaj, proszę, że nie będziesz na mnie czekał przy Invalides [dokąd przyjeżdża autobus Air France z lotniska], bo mogę przylecieć bardzo późno. Zadzwonię do Ciebie w poniedziałek rano, gdy tylko się obudzę. Maisons-Laffitte 1904. Wiesz, że czasem budzę się w nocy z tym numerem na ustach [...]

[...] Najdroższy Józefie, nie lubię pisać, ale wiem, że czytasz między wierszami. Tobie i Maryni życzę szczęśliwego Nowego Roku

Kocham Cię.[250]

Twoja Catherine

Czapski cieszył się z powrotu Catherine do swojego życia: „Spotykaliśmy się przez dwadzieścia lat. Co roku. Do samej śmierci swojego męża przy nim była, a chorował ciężko. Przez wszystkie te lata do mnie dojeżdżała”[251]. Przyznawał jednak, że towarzyszyła temu z jego strony „niemożność prawdziwego kochania”. Sugerowano, że kilka płócien – sceny we wnętrzach z szafą, krzesłem i stołem ustawionymi przy otwartym oknie z widokiem na szyb wentylacyjny – to wyrazy jego miłości, namalowane w Maisons-Laffitte pod wpływem wspomnienia ich dorocznych spotkań w pokoju hotelu koło Gare Saint-Lazare. Catherine była już zaprzyjaźniona z Marynią, a podczas jednego z ich wypadów poza Paryż Czapski przedstawił ją Jeanowi Colinowi. Stale informował ją o swoich wystawach, kilka z nich przyjechała zobaczyć, wysyłał jej też wycinki ze swoimi artykułami i esejami. Jako dyrektor szwedzkiego Programu Fulbrighta Catherine pracowała zawodowo na polu międzynarodowej wymiany kulturalnej, ale nie była intelektualistką. Bez względu na to, jaki był zakres ich miłosnego związku, wniosła do życia Czapskiego siłę kobiecej czułości.

W pracowni nadal mierzył się z odwieczną przepaścią między wizją a jej urzeczywistnieniem na obrazie. Rozważa to analitycznie, zapisując swoje przemyślenia co wieczór po wyczyszczeniu pędzli:

Zawsze to samo! Pierwszy rzut jest jakby dobry zupełnie i jak tylko posuwasz się dalej, posuwasz się w kierunku naturalizmu, co nie byłoby złe (dlaczego nie?), ale w kierunku szczegółu, który jest poprawny i poprzez swoją poprawność niszczy całość – degraduje obraz.

Genialność (!!) to wykorzystanie tych warunków, w których się jest, a nie marzenie o warunkach idealnych, których nie ma. [...] Więc po co pracujesz? Bo

> w tej pracy i tylko w niej czujesz, że jesteś ustawiony w tym kierunku. W kierunku ku czemuś, dla czego żyjesz. Sprawa sławy? [...] Wolałbym mieć pieniądze – chciałbym mieć pracownię, mieć ludzi, którzy mnie kupują jak Lebensteina – kolekcjonerów prawdziwych, a nie N. tylko, ale właściwie, istotnie, głęboko mnie to wcale nie męczy – wprost nie myślę o tym – i co ważniejsze, myślę, że moje malarstwo się do tego nie nadaje, za nierówne[252].

Malując i pisząc, z zapałem czytał trzyczęściowe dzieje sztuki Malraux, pierwotnie zatytułowane *La psychologie de l'art* (*Psychologia sztuki*), ostatecznie wydane w jednym tomie jako *Les voix du silence* (*Głosy milczenia*). Książka Malraux, liryczny, sześćsetpięćdziesięciostronicowy poemat prozą, jest historią sztuk plastycznych na przestrzeni tysiącleci, próbą analizy, oceny i nowej syntezy rozumienia współczesności w świetle przeszłości. Centralnym problemem książki jest wskrzeszenie zaginionych, dawno zapomnianych światów sztuki prymitywnej oraz sakralnej i wydobycie ich z powrotem na światło dzienne na ich własnych warunkach oraz w relacji do sztuki następnych stuleci. Książka Malraux jest przede wszystkim dziełem literackim – olśniewającym, pouczającym i przekonującym.

Stale poszukując drogowskazów, jak lepiej ocenić współczesną sztukę abstrakcyjną, wpisując ją w szerszy kontekst dziejów sztuki, czytał Czapski *Głosy milczenia* zarówno jako praktyk, jak i teoretyk. Malraux przedstawia sztukę sumeryjską, rzeźby z Kambodży, prehistoryczne malowidła z grot Rodezji oraz meksykańskie malowidła naścienne obok dzieł Botticellego i Georges'a Braque'a, obraz Piera della Francesca na desce obok buddyjskiego fresku z siódmego wieku. W recenzji *Głosów milczenia* w „Kulturze" Czapski zakwestionował to podejście, polegające na zamazywaniu granic. Jego następstwem były, zdaniem Czapskiego, z jednej strony „chaos i zgrzyty", a z drugiej

> próba konfrontacji, jakiej nigdy na taką skalę nie było. Malraux doszukuje się pokrewieństw i różnic rytmów sztuki nie przez tematykę – której zresztą wcale nie

lekceważy – ale przez samo „pismo” artysty albo całej epoki. Nie jest on „formalistą”, wie dobrze, że forma, najbardziej nawet abstrakcyjna, zawsze coś wyraża: czy to przeżycie religijne – według Malraux źródło wszystkich sztuk z wyjątkiem współczesnej – czy bunt przeciwko formom cywilizacji, która utraciła nawet ambicje głębokiej hierarchii wartości.

Dopiero w XIX wieku (Malraux ten przełom „ustawia” od Maneta) artysta nie tylko uświadamia sobie, ale również zaczyna głosić, że nie naśladowanie natury ani temat, ale sama forma, sama czysta gra barw i kształtów stwarza wartość dzieła sztuki[253].

Sceptyczny wobec niektórych twierdzeń autora, Czapski widzi w jego łatwości pisania skłonność do prześlizgiwania się nad prawdziwymi zagadnieniami, cechę – dodaje – właściwą zarówno Malraux krytykowi, jak i Malraux rozmówcy. Zdumiewa go i irytuje fakt, że Malraux niemal bez zastrzeżeń przyjmuje abstrakcję za główny środek wyrazu współczesności. Tylko jedna droga jest jego zdaniem prawdziwa, a Czapski nią nie podążał. Uparte trwanie przy malarstwie figuratywnym narażało go na łatkę reakcjonisty, duch czasu gardził takim anachronizmem. Tymczasem Czapski był uparcie przywiązany do otaczającego go świata, jego opór wobec abstrakcji wyrastał z wierności dla wartości ludzkich, które abstrakcjoniści wyrzucali za burtę. „Coraz dalszy się czuję od abstrakcji”[254] – pisał.

Czekam na autobus na szarej ulicy.

Moja radość życia? Chyba to słowo znaczy: wola życia, pracy, po odnalezieniu się w samotności, i wyraża się w tym, że znowu oddycham swoim oddechem, znowu widzę, oddycham oczami. Ale o co chodzi, jeszcze przed chwilą w kawiarni: noga kobiety i kawałek spódnicy w deseń. Noga splątana z nóżkami *modern* krzesła. Ta kobieta mnie wcale nie interesuje, ale tę pokręconą nogę razem z krzesłem chcę, muszę ją notować. Czekając znów na autobus: dom stary czarny z szarymi smugami zamalowanych pęknięć z dużym afiszem o dwóch zieleniach i ciepłym brązie. Te dwa s p o j r z e n i a na nogę, na dom, które są zupełnie oddzielone od zwyczajnego patrzenia, dlaczego właśnie takie żądają zanotowania i w czym są zupełnie i n n e? [...] Moje odkrywanie świata to odkrywanie form czy układów form istniejących na świecie, które nas otaczają i których przeważnie nie zauważamy. Kto patrzy na

brzydkie nogi, wplątane w brzydkie blaszane rury *modern* krzesła, i kto patrzy na tym przystanku tramwajowym na dom ani brzydki, ani ładny, tyle że brudny, jakby kurzem pokryty, gdzie mnie czaruje ta wielka delikatność szarości[255].

Manifest suprematyzmu Kazimierza Malewicza potępiał sztukę przedstawiającą jako pojęcie burżuazyjne. Rosyjskiej awangardzie przeszkadzała nie tylko sztuka przedstawiająca, ale i to, co przedstawiała, mianowicie człowieczeństwo. Prekubistyczne rozbicie przestrzeni obrazu nie było bez związku z rozbiciem instytucji i ideałów, z rozbiciem dotychczasowych form życia. Czapski patrzył podejrzliwie na flirt awangardy z absolutyzmem, na pobrzmiewające w niej nuty ideologii faszystowskiej. Łączenie polityki i sztuki dotykało go do żywego. Pierwsza fala bolszewików najpierw entuzjastycznie powitała rosyjski modernizm, prędko jednak zaczęła obrzucać go błotem – jego awangardowe cele uznano za kontrrewolucyjne. Aż do śmierci Stalina każda myśl była groźna, któż by je przelewał na papier lub płótno. Nad aktem twórczym unosił się strach. Nikt nie malował tego, co chciał, zbyt poważne groziły konsekwencje. Skromne narzędzia artystów – papier, ołówek, farby – były z definicji podejrzane. Zamiast modernizmu zaprowadzono realizm socjalistyczny, jedyną dozwoloną soczewkę gloryfikowania nowego porządku oraz godności pracy kołchoźników czy hutników. Dla Czapskiego było to czyste doktrynerstwo, rola malarza sprowadzała się do kolorowania linii partyjnej, proces twórczy do posłuszeństwa dyrektywom. Narzucony jedyny sposób przedstawiania był mu równie wstrętny co konstruktywizm i suprematyzm.

Jednym z wątków tej książki jest próba wyrwania czytelnika z ciasnego kręgu urzeczenia realizmem sztuki europejskiej od Renesansu do XIX-wiecznego naturalizmu. Na dziesiątkach przykładów sztuk prymitywnych wykazuje, jak źródłem tych sztuk było nie studium natury, nie kopiowanie tego, co człowiek pojedynczy w naturze widzi, ale jego wierzenia, jego koncepcja świata. (Z przykładów jedna Altamira zdaje mi się tu niepewna). Autor próbuje nawet na

> realizm XIX-wieczny, na przykład na Courbeta, spojrzeć przede wszystkim od strony buntu przeciw *le beau idéal* sztuki, idącej od Davida i Ingres'a, nie zaś od strony walki o wierność naturze. Malraux, podkreślając słusznie elementarną dla artystów prawdę roli abstrakcyjnego czynnika w sztuce, w każdej sztuce (więc naturalnie i u Courbeta), stwarza nieporozumienie, minimalizując r ó w n o w a ż n y element realizmu, to jest próby oddania tego, j a k i c o widzi artysta. Stwierdzając, że nie istnieje sztuka bez abstrakcji, nie zwraca on czytelnikowi uwagi na niezliczone wypadki sklerozy sztuki, spowodowanej również przez zerwanie sztuki abstrakcyjnej z obserwacją natury. Nie podkreśla, że z czasem taka sztuka zamienia się w kaligrafię, w ubogi schematyzm, i musi wówczas znów, jak Anteusz, dotknąć ziemi[256].

Tym naciskiem na „dotknięcie ziemi" Czapski pokazuje, że jako krytyk trzyma się swoich przekonań. Powojenna europejska kultura plastyczna, w połowie stulecia skupiona głównie w Paryżu, też miała swoje słabe punkty. Francuzi, dochodzący do siebie po wojennym wstrząsie, chcąc zatrzeć wspomnienie Vichy, zaczęli dokładnie tam, gdzie przerwali, znów pewni swojej kulturalnej wyższości. Upojeni uwielbieniem dla Picassa, paryżanie nie zważali zbytnio na innych europejskich artystów, którzy, uratowawszy się od śmierci ucieczką za ocean, tworzyli w Nowym Świecie nowe centrum artystycznego promieniowania, przeszczepiając emocjonalną siłę ekspresjonizmu na grunt abstrakcji. Paryż, stolica dziewiętnastowiecznego świata, nie dawał wiary, żeby coś mogło się dziać w Nowym Jorku – tam przecież kapitaliści mogli co najwyżej szykować gotówkę na import owoców europejskiej kultury. Odwiedzając Nowy Jork, Czapski nie miał poczucia, że bawi w stolicy dwudziestowiecznego świata, ośrodka nowego globalnego ładu estetycznego. Bywał w Museum of Modern Art, podziwiał tamtejszą kolekcję dzieł Matisse'a i Cézanne'a, nie wiedział jednak, że zaledwie kilka przystanków dalej pracują malarze z zapałem zajmujący się tymi samymi problemami abstrakcji i figuracji, które nadal go rozpalały. Tworząc to, co kontrowersyjnie nazwano ekspresjonizmem abstrakcyjnym, ci niedawni przybysze z Europy,

teraz już Amerykanie, odnosili sukcesy, bo tworzyli nowy język, syntezę starych szkół i nowych pomysłów. Wraz ze zbiegłymi od Hitlera muzykami i tancerzami artyści ci przenieśli arenę wpływów kulturalnych na kontynent północnoamerykański, gdzie wciągnął ich wir tamtejszych wartości i zwyżkujący rynek sztuki.

Wrażliwość wielu z tych malarzy była zaskakująco bliska wrażliwości Czapskiego. Mark Rothko gniewał się, gdy nazywano go kolorystą, twierdząc, że ma „pożądliwy stosunek do wszystkiego, co istnieje”[257]. (Urodzony jako Markus Rotkowicz w Dźwińsku na terenie Rosji – obecnie łotewskie Daugavpils – dzieciństwo spędził, podobnie jak Soutine, niedaleko Przyłuk, domu rodzinnego Czapskiego). Bogata twórczość Rothki obejmowała setki figuratywnych obrazów z lat trzydziestych, bardzo podobnych w nastroju do prac Czapskiego – ludzie czekający na pociąg na peronach metra, kobiety i mężczyźni zgromadzeni na ulicy, siedzący w oknach i samotnie przy kawiarnianych stolikach, muzycy występujący na koncertach. Willem de Kooning, Arshile Gorky, Jackson Pollock, Rothko i inni z pewnością znów dotknęli ziemi, nie czuli się już jednak od niej malarsko uzależnieni.

> Na książce Malraux zaciążył nie okres przełomu z czasów Maneta, który uważa on za punkt zwrotny, ale heroiczny okres kubizmu i prądów jeszcze bardziej niż on abstrakcyjnych z niego biorących początek, z walk plastyków, którzy wyrośli nie tylko na buncie przeciw samej naturze („przeklętej naturze”, jak pisał Gauguin) [258].

Ów bunt przeciwko naturze wzburzył Czapskiego, który chyba nie potrafił nie brać go do siebie. Nie znosił krucjaty Malraux, który z żyjących malarzy robił bogów i przenosił do Panteonu. „Może czas byłoby powiedzieć malarzom grzęznącym w gęstwinie dumnych frazesów, że oni są niczym” i „zdegradować [artystę] z tej fałszywej wielkości fałszywego boga”[259]. W świetle ich notorycznej buty i autokreacji Czapski łatwo zapomniał o paryskich odszczepieńcach

ze szkoły abstrakcji lirycznej – Georges'u Mathieu, Pierze Soulages'u, Jean-Paulu Riopelle'u i Henrim Michaux.

Pisze Heringowi, jak bardzo pochłania go własna twórczość:

> Jeden pisarz francuski powiedział: „z początku jest miłość, potem jest praca, a potem jest nic". Ja jestem teraz jeszcze w drugiej fazie i wiem, że to trzecie „nic" może być wszystkim, ale to bardzo trudno. Na razie cały mój wysiłek i też radość w pracy, ale tak jestem miękki – tak nie umiałem w życiu dźwigać samotności, tak mnie przy tym ludzie męczą coraz bardziej i tak sił coraz mniej – że wiem, że teraz gram stawką mego życia, mego malarstwa, które ciągle jeszcze to wydaje mi się ważne, dźwięczne, wizyjne – to wydaje mi się musztardą po obiedzie. Matisse, Cézanne, Rouault i Bonnard i ponad wszystko Goya i Soutine[260].

Nie znajdując sensu w obrazach, które nie wiążą się z widzialnym światem, dalej szukał tego, co tak trudno wyrazić, w jego mieszkańcach, w postaciach, codziennych scenach, rzeczach. Jego nieustanne zmagania z naturalizmem są próbą dojścia w każdym obrazie do esencji, co jest z definicji praktyką abstrakcji konceptualnej, destylatem procesu raczej niż przedmiotu. Jest świadom tego paradoksu, a to nie pomaga mu w stonowaniu żarliwego zapału, z jakim upiera się przy widzialnym świecie.

W odpowiedzi na jego krytyczną recenzję *Głosów milczenia* Malraux zapytał go, czy zgodziłby się na wywiad. „Dlaczego pan maluje?" – brzmiało jedno z pytań. Czapski odpowiedział tak:

> Malarstwo jest dla mnie otwarciem na coś, niczym więcej. Cała reszta ma znaczenie drugorzędne, nie jest w stanie wyrazić tego, co istotne, bez czego nie wiedziałbym, jak nazywać to, co robię, „malarstwem". Malarz musi bardzo szybko zapomnieć o płótnie, inaczej bowiem przesłania ono to, co ma nadejść, i blokuje wszelką możliwość postępu. [...] Liczy się nie wynik, a proces[261].

Rozdział piętnasty

W roku 1954 Instytut Literacki musiał opuścić podupadłe, ale oswojone domostwo. Trzeba było szukać nowej siedziby. Znalazłszy odpowiednią nieruchomość nieopodal, Instytut jeszcze raz zwrócił się do hrabiego Zamoyskiego, który udzielił pokaźnej pożyczki w gotówce, niezbędnej do zawarcia transakcji. Redakcja szybko przeniosła bazę operacyjną razem z pomieszczeniami mieszkalnymi dla Giedroycia, Czapskiego, Hertzów i pracowników „Kultury". Do zespołu redakcyjnego dołączył Henryk Giedroyc, znacznie młodszy brat Jerzego, nowy członek falansteru. Gdy objęli w posiadanie swój nowy dom, wzmogła się inwigilacja. Wszyscy Polacy odwiedzający Maisons-Laffitte byli po powrocie do Warszawy przesłuchiwani przez ludzi, którzy wiedzieli już, o czym rozmawiali przy obiedzie i co jedli na śniadanie. Aparaty agentów stale rejestrowały Zofię Hertz wyprowadzającą psa na spacer oraz Czapskiego przyjeżdżającego i wyjeżdżającego na swoim motorowerze.

Żeby szybciej spłacić pożyczkę, skierowano do prenumeratorów „Kultury" apel o wsparcie. Grono wiernych, choć rozrzuconych po całym świecie czytelników pisma, rosło. Siedem lat publikowania konsekwentnie prowokacyjnych tekstów i coraz bardziej cenionych obowiązkowych lektur ugruntowało reputację „Kultury". Giedroyc powierzył Czapskiemu misję dodatkowego zwiększenia liczby prenumeratorów. Czekał go kolejny objazd połączony ze zbieraniem funduszy, tym razem wśród Polonii w Ameryce Południowej. W maju 1955 roku Czapski wsiadł w Marsylii na pokład statku i wyruszył w czteromiesięczną podróż do Brazylii, Urugwaju, Wenezueli i Argentyny. Przed rejsem przez Atlantyk statek zawinął

do portów w Barcelonie, Gibraltarze i Dakarze. Lista pasażerów, głównie Włochów i Argentyńczyków, obejmowała grupę trzymających się przez cały rejs osobno zakonnic, zgorszonych hedonistycznym zachowaniem innych, beztroskich podróżnych. Ceremonię „chrztu" – w pokładowym basenie, gdy statek przekraczał równik w drodze na półkulę południową – uznały za bluźnierstwo. Podobnie jak podczas podróży do Ameryki Północnej, Czapski robił rysunki i notatki, które miały posłużyć za podstawę esejów, zamieszczanych później na łamach „Kultury". Jeden z tych tekstów, zatytułowany *Tumult i widma*, wspomina o zamęcie duchowym, jaki towarzyszył mu w podróży statkiem:

> Nie lubię statków, nawet najlepszych. Te przedługie korytarze, schody [...]. Pocieszam się, że bywali przecież ludzie, którzy wielką ilość przebytych kilometrów, pieszo, statkiem, pociągiem czy samolotem (od św. Pawła do St. Exupéry) potrafili przemienić na narzędzie ku przezwyciężeniu „rozproszenia umysłów". [...]
>
> Podróż to także próba ucieczki przed widmami, które nie używając nowoczesnej lokomocji, jakoby zawsze spóźniają się, dając trochę wytchnienia na nowym miejscu[262].

Z Rio de Janeiro udał się do ośrodków polskiej emigracji. W dużych i małych salach, tak jak pięć lat wcześniej, wygłaszał odczyty, ich treść zawsze dostosowywał do publiczności. Podczas jednej z wycieczek trafił nad wodospady Iguazú w Argentynie, niedaleko granicy z Paragwajem i Brazylią, gdzie wykonał serię rysunków spienionych wód. Na zdjęciu widać go ze szkicownikiem, ołówkiem w dłoni i oczyma skupionymi na dalszym planie, obraz koncentracji wśród ogłuszającego huku wodospadów. Stoi z głową przechyloną wysoko nad głowami innych, przechodzących obok niego ludzi. Dzienniki z tej podróży pełne są rysunków i szkiców o tematach spoza jego zwykłego europejskiego pola widzenia – egzotycznej roślinności, jaskrawych ptaków, mężczyzn w wielkich słomkowych kapeluszach, kobiet niosących pranie na głowie.

Przejeżdżając przez odległe wioski w stanie Minas Gerais, napotkał pozostałości stylu architektonicznego i artystycznego zwanego barokiem brazylijskim. Powstał on w osiemnastym wieku, kiedy w regionie tym odkryto wielkie bogactwo podziemnych złóż. Właściciele kopalń diamentów i złota nadzorowali budowę i wystrój wymyślnych kościołów. Antonio Francisco Lisboa, pieszczotliwie nazywany Aleijadinho, „małym kaleką", wyjątkowo uzdolniony artysta, poświęcił swe życie architekta i rzeźbiarza wznoszeniu miejsc kultu. Kiedy w wyniku choroby zwyrodnieniowej stracił władzę w palcach, dalej, tak przynajmniej opowiadano, rzeźbił w kamieniu dłutem przymocowanym do nadgarstka. W latach 1780–1790 zaprojektował i wzniósł na polanie u stóp wzgórza, w położonym w dżungli miasteczku Congonhas kompleks siedmiu kaplic. Każda stanowiła oddzielną stację drogi krzyżowej i mieściła naturalnej wielkości postaci wyrzeźbione w drewnie i zestawione w uderzająco piękne sceny. Sześćdziesiąt sześć pomalowanych rzeźb odzwierciedla dominujące wówczas uczucia religijne – świadomość bólu i akceptację cierpienia. W 1800 roku bardzo już chory Aleijadinho zaprojektował na szczycie wzgórza bazylikę, sanktuarium Bom Jesus, i otoczył ją monumentalnymi postaciami dwunastu wyrzeźbionych w steatycie starotestamentowych proroków. Czapski narysował wiele studiów tych niby-prymitywnych, grubo ciosanych figur o kunsztownie wyrytych, wyrazistych twarzach i silnych ciałach, wymyślnie powyginanych na swych postumentach wzniesionych nad dżunglą. Z jego rysunków, wykonanych z różnych perspektyw, bije zrozumienie i wdzięczność za radość, jaką mu sprawiły. Rezygnuje z pokusy i nie szuka pełni wyrazu każdej postaci. Robi również szkice innych zwiedzających oraz odległych pasm górskich, żeby pokazać kontekst niezwykłej estetycznej i duchowej siły, jaka bije z tych dzieł.

Młodszy brat Czapskiego, nazywany przez wszystkich Stasiem, znalazł się po wojnie w Buenos Aires. W Argentynie zaczął życie od nowa, lecz wracał wraz z żoną i dziećmi co jakiś czas do Europy,

żeby odwiedzać krewnych. Przy okazji podróży w sprawach „Kultury" Czapski miał możliwość zobaczyć się z bratem w jego domu. Wizyta wypadła w odpowiednim momencie, Staś miał przeżyć jeszcze tylko kilka lat. Poważnie ranny w wojnie polsko-sowieckiej 1920 roku, żył z niewyjętymi odłamkami pocisku w klatce piersiowej i nogach. (Kiedy Staś został ranny, Czapski walczył w pobliżu w szeregach innego pułku. Wieść dotarła do niego i pognał do brata. Znalazł go na ziemi, półżywego, z zakrwawioną głową. Sporządziwszy prowizoryczny opatrunek, zdołał zanieść rannego Stasia na małą polanę z dala od pola walki, po czym, gdy zapadła noc, do pobliskiego miasta. W pociągu sanitarnym Staś został zoperowany przez chirurga, który usunął odłamek szrapnela z osierdzia, ratując mu życie. Czapski spotkał ponownie tego chirurga, doktora Kołodziejskiego, naczelnego lekarza pociągu sanitarnego Szpitala Ujazdowskiego, jako współwięźnia w Starobielsku. Chirurg podzielił los większości polskich oficerów).

Będąc w Buenos Aires, Czapski spotkał się z Witoldem Gombrowiczem, którego teksty znajdowały wiernych wielbicieli wśród czytelników „Kultury". W przedwojennej Polsce pierwsze dwie książki Gombrowicza (*Pamiętnik z okresu dojrzewania* i *Ferdydurke*) zostały w dużej mierze zignorowane lub wyszydzone przez krytyków, nieprzywykłych do tego, by drażnił się z nimi jakiś nieznany autor. Gombrowicz był wyczulony na to, co uważał za „chorobę polskości". Wysłany za granicę jako dziennikarz, skorzystał z okazji, żeby zaczerpnąć tchu, i w 1939 roku popłynął w dziewiczy rejs statkiem MS „Chrobry" do Argentyny, spodziewając się, że za kilka tygodni będzie z powrotem. Wojna zniweczyła ten plan. Podobnie jak Czapski, nigdy nie wrócił do Polski. Mając na koncie wszystkiego około dwustu dolarów, usiłował przetrwać w obcym kraju – nieraz skazany, podobnie jak Czapski, na szczodrość innych wychodźców. Cierpiący na bezsenność, biedny, lecz ambitny i zdecydowany zapomnieć o dogmatach europejskiej

kultury, wykorzystał jak mógł najlepiej los, którego zawirowania rokowały nie tylko klęskę: „Nie ukrywam, że gdy klamka zapadła i zatrzasnęła się nade mną Argentyna, to było, jakbym siebie samego na koniec usłyszał”[263]. Oddany pisaniu, imał się zajęć, które pozwalały mu utrzymać pióro w ręku. Z niektórymi członkami emigracyjnej społeczności się zaprzyjaźnił, znacznie liczniejsze grono odstręczył, wiódł życie swobodne, pracował dorywczo, pisał, codziennie grywał w szachy i krążył po miejskim półświatku w poszukiwaniu ekscytujących przeżyć. W Europie jego pisarska sława powoli, lecz systematycznie rosła. Jego *Trans-Atlantyk* był jednym z pierwszych tytułów, które ukazały się w Bibliotece „Kultury”. W sumie Gombrowicz spędził w Argentynie prawie dwadzieścia cztery lata.

Trudno chyba wyobrazić sobie dwa bardziej przeciwne bieguny literatury i sztuki niż Czapski i Gombrowicz. Czapski żywił niemal instynktowny szacunek dla książek, poetów i pisarzy. Gombrowicz przy każdej sposobności szydził z podziwu dla republiki literatów: „Im mądrzej, tym głupiej”. Gombrowicz prowokował innych. Czapski – tylko siebie. Łączyło ich natomiast podobne rozumienie polskości, obcy był im płytki, ciasny nacjonalizm. Pisząc o Gombrowiczu, Miłosz wskazuje, że znaczenie jego twórczości zawierało się w tym, „jak »swoją polskość«, odczuwaną jako rana, nieszczęście, przekształcić w źródło siły”[264]. Polskość Czapskiego wyrastała z czułego przywiązania do pamięci o matce, była bardziej błogosławieństwem niż raną, lecz siłę ze swojej polskiej tożsamości czerpał w bardzo podobny sposób jak Gombrowicz. Obaj też znaleźli orędowników swojej twórczości w Albercie Camusie i Konstantym A. Jeleńskim.

Niezależnie od kwest i odczytów, Czapski zdołał też zaplanować w Rio wystawę swoich rysunków i obrazów. Dzięki apelowi Czapskiego o pomoc dla „Kultury” w ciągu niespełna dwóch lat pożyczka na nowy dom Instytutu Literackiego została spłacona.

Niemała nadwyżka pozwoliła Giedroyciowi ustanowić Fundusz „Kultury”. Przeprowadzka z Avenue Corneille nr 1 w Maisons-Laffitte na Avenue de Poissy nr 91 wymagała pokonania niespełna dwóch kilometrów. Ponad sześćdziesiąt lat później Instytut Literacki nadal ma tam swoją siedzibę.

Duży dom zwrócony jest frontem do ulicy. Pokoik Czapskiego na piętrze z tyłu domu wychodzi na rząd okazałych kasztanowców. Podczas mojej wizyty ciepłe, jasne światło dzienne przezierało przez okna, ale nie docierało w kąty pokoju. Ściany w kolorze złamanej bieli połyskiwały chłodnym zielonkawym światłem odbitym od liści drzew. Z sufitu zwisała lampa z kloszem z mlecznego szkła. Środek pokoju zajmował duży prostokątny stół z dębowego drewna z kręconymi nogami. Wąskie ciemne deski podłogi były porysowane i schodzone.

Na tych dwudziestu dwóch metrach kwadratowych Czapski mieszkał przez cztery dziesięciolecia. Przestrzeń ta służyła mu za sypialnię (ze wspólną łazienką w głębi korytarza), pracownię, pokój do pisania, bibliotekę oraz salon dla licznych gości. Duże sztalugi zajmowały większość miejsca pod jedną ścianą, wąskie łóżko było dosunięte do drugiej. Za życia Czapskiego pokój był zagracony stosami szkicowników, stertami płócien oraz wszystkim tym, czego potrzebował malarz – pędzlami, tubkami z farbą, szmatami, słoikami, sztyftami węgla, paletami i szpachlami. Ściany były zastawione półkami pełnymi zaczytanych książek, a fotografie bliskich i pocztówkowe reprodukcje podziwianych dzieł sztuki przypięte w każdym wolnym miejscu. Przypominający celę pokój, ledwie nadający się dla jednej osoby, dawał schronienie zastępom duchów rezydujących w umyśle Czapskiego. Jego siostra Marynia przez trzydzieści lat mieszkała w jeszcze mniejszym pokoju piętro wyżej.

Przysunąłem krzesło i z głową pełną obrazów Czapskiego oraz wspomnień opowiedzianych mi przez ludzi, którzy dobrze go znali, usiadłem tam, gdzie jak mi powiedziano, stało kiedyś jego łóżko. Siedząc w milczeniu w tym samym miejscu, z którego Czapski spoglądał na to, co miał nadzieję ukazać na płótnie, dzień w dzień, rok po roku, znajdowałem się w geograficznym „stałym punkcie" jego twórczego życia. To tutaj mieszał farby, tutaj zastanawiał się, malował, nabierał pewności i załamywał się pod brzemieniem zwątpienia, modlił się, przeklinał, czyścił pędzle i popadał w rezygnację, czasami w rozpaczy, czasami w uniesieniu, po to tylko, żeby następnego dnia znowu zacząć. To tutaj pisał eseje o malowaniu i o poezji, o prozie i filozofii, ku którym zawsze się zwracał w poszukiwaniu zrozumienia. To tutaj, z dużą głową wspartą na poduszce, zapełniał obsesyjnie, przez całe życie, kartki dziennika trzymanego na kościstych kolanach, to tutaj powstała góra listów pisanych do mieszkających blisko i daleko przyjaciół. Tutaj także przez lata przyjmował napływających stale gości, pokazywał im najnowsze obrazy, czytał na głos wybrane fragmenty swojego dziennika i książek. Jeden z przyjaciół opisał, jak zastał go na kanapie, z podciągniętymi nogami:

> Był trochę jak szef siatki wywiadowczej na emeryturze, nieprowadzący już bieżących spraw, ale wciąż mający wielu przyjaciół, z nawyku składających sprawozdania ze swojej działalności dawnemu przełożonemu. Swoich gości wypytywał Józio o to, co słyszeli, czytali, widzieli. Był żarłocznie ciekawy wszystkiego. Był uosobieniem ciekawości, doskonałym wcieleniem ciekawości. Gdy słuchał interesującej go relacji, reagował całym ciałem[265].

Czapski był najbardziej sobą w czterech ścianach swego skromnego pokoju, rozmyślając, mierząc się z problemami, tworząc.

Wciąż czuło się tam ślady jego żywej obecności. Kiedy pierwszy raz wszedłem do tego cichego, jasnego alkierza, Czapski nie żył już

od ponad dwudziestu lat, podczas których nikt inny nie zajął ani na chwilę jego przestrzeni. Obecnie pokój Czapskiego jest w sensie materialnym pusty, ale w sensie duchowym wypełniony, stanowiąc po części przechowalnię, po części prowizoryczne sanktuarium. Jego doczesne dobra usunięto, ale na potwierdzenie długiego najmu wystawiono dwie martwe natury, zapewniające pożądany zastrzyk kolorów.

*

XX Zjazd Partii Komunistycznej odbył się w Moskwie w lutym 1956 roku, niespełna trzy lata po śmierci Stalina. W niespodziewanym jak grom z jasnego nieba „tajnym referacie" Nikita Chruszczow postanowił strącić najwyższego totalitarnego autokratę z wysokiego piedestału historii, potępiając „jego nietolerancję, brutalność i nadużycia władzy". Chwilowa destabilizacja autorytetu Kremla wywołała fale sejsmiczne na tyle silne, że dotarły do najdalszych granic sowieckiego piekła. Rządzący Polską twardogłowi stalinowcy natychmiast się przekonali, że ster władzy wymyka im się z rąk. Krótka odwilż polityczna, „polski październik", doprowadziła na pewien czas do większej autonomii, rząd zmierzał do bardziej zdecentralizowanego, narodowego modelu socjalizmu, mniej służalczego w stosunku do Moskwy. Powrotu do stalinizmu już nie było.

Przez wiele lat Czapski śledził twórczość swojego przyjaciela, zamieszkałego Warszawie kompozytora i krytyka muzycznego Zygmunta Mycielskiego. Gdy Czapski malował w Paryżu z kapistami, Mycielski studiował tam kompozycję u Nadii Boulanger. Twórczy, elokwentny, prostolinijny, wiódł życie, jakie mogło stać się udziałem Czapskiego, gdyby po wojnie wrócił do Polski. Mycielski, nie zważając na biedę, w jakiej żył, skomponował sześć symfonii, utwory na orkiestrę oraz cykle pieśni do wierszy Norwida, Herberta i Iwaszkiewicza. Był autorem esejów o muzyce, pisanych z punktu

widzenia praktyka, tak jak Czapski pisał o malarstwie. W sensie politycznym Mycielski robił to, co uważał za słuszne: próbował przeciwdziałać polityce izolacji, apelował o zapraszanie cudzoziemskich muzyków do kraju, mimo że polskim muzykom odmawiano prawa do wyjazdów. Dzięki popaździernikowej odwilży mógł witać w Polsce włoskich, zachodnioniemieckich i francuskich artystów, ze swoją nauczycielką Nadią Boulanger włącznie, na festiwalu, który pomagał organizować – Warszawskiej Jesieni.

Czapski także skorzystał na złagodzeniu zakazów. W Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, z inspiracji wiernych miłośników, którym zależało na obejrzeniu jego nowych prac, zorganizowano mu wystawę obrazów i rysunków. On sam oczywiście nie mógł stanąć obok swoich dzieł – nawet w okresie odwilży ryzyko aresztowania za wrogą komunistycznemu państwu działalność było duże – ale jego płótna przyjęto z wielkim uznaniem w Poznaniu i Krakowie. Po długim obcowaniu z obrazami, które dotychczas znał tylko z opisów i szkiców w listach Czapskiego, Ludwik Hering napisał entuzjastycznie: „U Ciebie jak u żadnego może malarza jest postawiona ta jawność procesu twórczego”[266]. Wiele lat później w liście do przyjaciół, Krystyny Zachwatowicz i Andrzeja Wajdy, Czapski wspominał: „Dopiero w późnej starości przeżyłem *un jour d’extase*, to znaczy wiadomość, że moje obrazy były wystawione w Polsce i że były przyjęte ze wzruszeniem, i nawet ze łzami niektórych najbliższych. I nagle odczułem, że choć część moich obrazów trafiła do Polski i że właściwie o to całe życie mi chodziło”[267]. W jego pamiętniku wielokrotnie powraca cytat z dziennika szwajcarskiego poety i krytyka, Henriego Frédérica Amiela: „Każdy ma swoją ziemię obiecaną, swój dzień ekstazy i swój kres na wygnaniu”[268]. Wystawa w Polsce była dla niego ziemią obiecaną. We wstępie do katalogu wystawy mógł pisać – nie wprost rzecz jasna – o udrękach wygnania, wolał jednak skupić się na zmaganiach malarza:

W pewnej chwili życia spływa na człowieka świadomość, że wizja malarska świata otaczającego jest uwarunkowana stosunkiem do świata wcale nie tylko malarskim, że ta wizja artysty, gdy się rodzi, jest i musi być samotna, że wyrazu, którego całe życie artysta szukał, nikt mu już znaleźć nie pomoże, i wtedy właśnie zdaje mu się, że zaczyna dopiero malować[269].

Kiedy wystawa trafiła do Polski, Hering i Czapski po raz pierwszy od siedemnastu lat usłyszeli swe głosy – przez telefon. Hering stał w urzędzie pocztowym w centrum Warszawy, czekając na połączenie z Paryżem wśród tłumu podminowanych wyczekiwaniem ludzi. Od wielu miesięcy nie był w stanie wykrzesać z siebie dość emocjonalnej siły, by wysłać do Czapskiego listy, które napisał i odłożył. Wspólny znajomy przywiózł mu niedawno z Paryża niewielkie płótno Czapskiego. Obraz tęgiej kobiety skulonej w lichej budce i sprzedającej kupony na loterię był studium determinacji w obliczu mizernych perspektyw. Czapski, który twierdził, że „malował już lepsze", pogodził się z tym, że żaden obraz nie może być w stu procentach zadowalający. I on, i Hering nadal czerpali od siebie nawzajem olbrzymią siłę i poczucie sensu. Przedłużająca się rozłąka z ukochanym człowiekiem może prowadzić do jego idealizacji, taka wymyślona osoba staje się coraz dalsza od swego pierwowzoru z krwi i kości. Hering i Czapski byli bardzo mocno wyczuleni na pokusę i niebezpieczeństwo wzajemnej idealizacji. Czapski pisał w jednym z wcześniejszych listów:

Przecie trudno o ludzi po jakiemuś bardziej naprzeciw sobie – a nie obok. Ileż rzeczy we mnie Ci było nie tylko obcych, ale wrogich (nie we mnie, ale w moich przekonaniach czy nadziejach, na miejscu których Ty afirmowałeś beznadzieję i tragiczność zbrodniczą świata i jakże te wszystkie twierdzenia Twoje i moje – były powierzchowniejsze od tego, co nas łączyło). Ileż razy dziś wracasz do mnie Ty i Twój bunt przeciw życiu, i jak go czuję w sobie nie straciwszy jednak chyba nic z mojej nadziei, przecie tak samo jak kiedyś. Wszystko, wszystko, wszystko co pamiętam z naszych lat, jest mi bliskie – jak nie bardziej. Pamiętasz to okno sklepowe na placu Napoleona? I może właśnie to – że spotkaliśmy się naprawdę,

jakbyśmy byli nadzy – tylko z tym, co każdy był najbardziej sobą – to dało nam zawsze to niesamowite poczucie jedyności i wolności naszej przyjaźni. [...] Miałem zawsze wrażenie, że mnie widzisz naprawdę [...].

Tych kilka słów dzisiaj tylko z potrzeby i żebyś wiedział, zawsze, zawsze, zawsze wiedział, że jesteś ze mną[270].

Żyli w innych światach. Robili, co mogli w beznadziejnej sytuacji, żeby podtrzymywać wyobrażenie o sobie jak wieczny płomień. Kiedy w końcu po latach usłyszeli swe głosy, niewiele byli w stanie powiedzieć ani nie wiedzieli, jak ująć w słowa to, co wydawało się najważniejsze. Jak mieli mówić o tym, co ich łączyło? Jakimi słowami mogli opisać głębię uczuć i wdzięczności? Czy istniejąca między nimi więź wzmocniła się po kilku minutach rozmowy, czy osłabła? To, co wynosi się z takiej rozmowy, jest o wiele cenniejsze od tego, co można było do niej wnieść. Niejasno wyrażona tęsknota i beznadzieja przemierzały tysiące kilometrów kabli telefonicznych.

Pragnąc znaleźć ujście dla swoich uczuć, Czapski pielęgnował więzi w bliższym otoczeniu. Znajdował coraz większą przyjemność w przyjaźni z Jeanem Colinem. Siostrzeniec Jerzy Łubieński w 1948 roku przedstawił mu początkującego malarza, w którego wrażliwości dopatrzył się sporych podobieństw do wuja Józia. Colin, syn lekarza internisty, po dwóch latach studiów medycznych porzucił uczelnię, żeby poświęcić się malarstwu. Kiedy Łubieński przyprowadził go na pierwsze spotkanie z wujem, Colin miał dwadzieścia jeden lat, a Czapski pięćdziesiąt dwa. Obdarzony bystrym spojrzeniem i przenikliwą inteligencją, ten adept sztuki z pokorą przykładał się do malarskiego fachu. Jego małe obrazy, przeważnie pejzaże, wnętrza i martwe natury, łączyły w sobie estetykę dziewiętnastowiecznej sztuki francuskiej i siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego. Czapski pomagał mu znaleźć wsparcie fachowe i finansowe, zachęcając przyjaciół do kupna prac Jeana. Do Heringa napisał, że Colin jak

nikt inny we Francji naprawdę rozumie związek między malarstwem a wiarą religijną, między malarstwem a życiem. Młody malarz miał dług wdzięczności wobec starszego przyjaciela. W swoim dzienniku napisał:

> Często, kiedy patrzę na obrazy Józefa, te, które lubię najbardziej, na których pokazuje ludzi spotykanych co dzień, myślę sobie, że jestem bliżej niego, niż sądzi, i że jeżeli maluję domy i przedmioty, to ze strachu, że nie uda mi się namalować twarzy czy sylwetki ludzkiej, z przerażenia, że nie upewnię się co do nich długim studiowaniem, bo się poruszają, przechodzą. Tymczasem Józef za każdym razem rzuca się w próżnię: i skręca kark albo zwycięża, z jemu tylko właściwą szybkością i mocą oddając to, co zobaczył[271].

Pewnego wiosennego dnia Jean Colin rozbił się, jadąc swoim skuterem. Utraciwszy na chwilę czucie w dłoniach i stopach, nagle poczuł, że nie jest w stanie zahamować. Wyrzucony z siedzenia w momencie uderzenia przednim kołem w krawężnik, upadł na chodnik. Nie odniósł poważnych obrażeń, ale incydent wytrącił go z równowagi. Badania zrobione po wypadku wykryły postępującą chorobę zwyrodnieniową neuronu ruchowego, stwardnienie zanikowe boczne. Przez następne trzy lata ciało Colina stopniowo ulegało paraliżowi. Czapski zawsze znajdował dla niego czas. Dyskretnie załatwił w 1956 roku w galerii w Amiens, gdzie Colin mieszkał, wspólną wystawę ich prac. Pokaz ujawnił podobny temperament, może nawet bliźniaczą wrażliwość obu malarzy. Ekspresyjne obrazy Czapskiego malowane były szybko, dzieła Colina nabierały kształtu powoli, wymagały czasu, odwzorowywane na płótnie niczym zdjęcie podczas długiej ekspozycji. Autoportret Colina, obraz ciężki w stylu, ukazuje go stojącego w pracowni przed płótnem na sztalugach, w otoczeniu ukończonych i oprawionych obrazów oraz kilku innych rozpoczętych, odwróconych do ściany. Za nim wisi wielki rzeźbiony krucyfiks. Malarz umieścił swoją chudą postać przed zawieszonym na krzyżu ciałem. Ręce Chrystusa są rozłożone i przybite gwoździami, dłonie Colina zbliżone do siebie,

zaciśnięte na palecie i pędzlach. Ukrzyżowany Chrystus ma zamknięte oczy, oczy Colina są otwarte, patrzą prosto na nas. Na prawo od niego, na niskim stole, leży czaszka, częściowo zasłonięta uchylonymi drzwiami pracowni; z półprofilu widać puste oczodoły. Drzwi są uchylone niczym rama rozciągającej się za nimi ciemności. Autor konsekwentnie dąży do celu, zestawia symbole ludzkiej aktywności i śmiertelności, odczucia religijne i ślady sztuki, siebie umieszcza otwarcie, choć nieco trwożliwie, pośrodku.

Dzieląca obu malarzy różnica wieku mogłaby sugerować relację mistrz – uczeń, ale Czapskiemu hierarchie były obce, uważał, że ich wspólna wystawa to prezentacja równych sobie artystów. Następnego roku pomógł przygotować w Paryżu wystawę indywidualną Colina. Młody malarz miał niewielkie grono wiernych miłośników i kolekcjonerów (między innymi Katharine, księżną Kentu), z którymi podtrzymywał kontakty po wystawach w Londynie i Paryżu. Colin malował, póki pozwalały mu dłonie. W ostatnich dwóch latach działalności artystycznej stworzył ponad dwadzieścia nowych dzieł.

Przyjeżdżając któregoś dnia do Amiens, Czapski przywiózł ze sobą swoją młodą siostrzenicę z Krakowa, licząc na to, że wniesie trochę młodzieńczej radości do domu przytłoczonego smutkiem. Elżbieta Plater-Zyberk i Jean poznali się już wcześniej, ale od ich ostatniego spotkania ona z dziewczęcia przemieniła się w pewną siebie, piękną młodą kobietę. Jean, któremu od razu się spodobała, był rozdarty. Nie chciał, żeby wiedziała o jego uczuciach lub poczuła się zakłopotana, nie chciał też narzucać się jej w żaden sposób. Związek z umierającym mężczyzną, który ją kocha, wydawał mu się nie do pomyślenia. Ale jej nie zrażała perspektywa opieki nad nim. Zrodziła się między nimi więź.

W tym czasie Czapski postanowił namalować portret Colina. Sporządził kilka rysunków młodego mężczyzny w łóżku, po czym zaczął pracować nad portretem olejnym. Siedzący prosto Colin

spogląda na widza z powagą, pełen rezerwy, lecz czujny. Żywa i wyrazista faktura obrazu przedstawia wielką witalność, niezauważalną w nieco skurczonym ciele portretowanego. Niezamalowane fragmenty płótna wprowadzają oddech. Najbardziej ożywiają obraz wyraziste i smutne oczy Colina. Opuszczone kąciki ust odbijają łuk brwi, duże okrągłe uszy sterczą z obu stron głowy, szpiczaste końce kołnierzyka wystają z dzianej kamizelki z wycięciem w serek. Dłonie Colina, ani bezczynne, ani szczególnie sprawne, wypełniają przeciwległe dolne rogi obrazu, palce boleśnie wykrzywione, jedna dłoń gładzi kartki otwartej książki. Głęboko osadzone oczy zdają się szukać kontaktu, jakby Colin w milczeniu mówił coś uważnie obserwującemu go malarzowi. Jest to frapujący, złowróżbny portret wysiłku duchowego i cierpienia.

Pod koniec grudnia 1958 roku Elżbieta Plater-Zyberk i Jean Colin wzięli ślub w salonie domu jego rodziców w Amiens. Sześć miesięcy później, w wieku trzydziestu jeden lat, Colin odszedł. Bratu powiedział: „Okazuje się, że umrzeć nie jest trudno”. Czapski go nie zapomniał, pomagał promować obrazy Colina, pisał o jego twórczości, upamiętniał spokojną siłę młodego malarza.

Do zaproszenia na własną zbliżającą się wystawę w Galerie Bénézit Czapski wybrał wymowny cytat:

> Są, którzy uczą, iż dla poezji trzeba przedmiotów, które nie byłyby suche i niewdzięczne... Poezja ta, co, ażeby była poezją, potrzebuje przedmiotów nie suchych i czeka na wdzięczne, nie należy do mojej kompetencji.
>
> Cyprian Norwid, *Rzecz o wolności słowa*, 1869

Oprócz obrazu przedstawiającego Jeana Colina zrobił w 1958 roku jeszcze kilka portretów. Każdy namalowany jest w innym „stylu”, każdy przemawia własnym głosem, silny osobistą więzią między malarzem a modelem. Nieskrępowany teoriami, Czapski patrzył na każdego modela jak pisarz, znajdując odpowiednie

pociągnięcia pędzlem, by opisać człowieka, jego otoczenie i stosunek do świata. Prace te stanowią w jego twórczości etap przejściowy. W ciągu niespełna dziesięciu lat Czapski opanował fach, od czasu namalowanego w 1949 roku pierwszego powojennego autoportretu zrobił wielkie postępy. Istnieją szkice do każdego z tych portretów, lecz rysunki przestały już służyć jako szablony do obrazu. Czapski nabrał pewności siebie, poczuł biegłość w operowaniu farbą, której wcześniej nie był pewien. Po bezustannych staraniach udało mu się wprowadzić w życie naukę Cézanne'a, o której marzył. Teraz rzeczywiście rysował kolorem.

Osiemdziesięcioszścioletni Daniel Halévy pokazany jest w całej świetności starzejącego się człowieka z gęstą siwą brodą, lekko zgarbiony, głęboko skupiony. Płaszczyzna portretu, cętkowana powierzchnia płótna pokryta kolorowymi zawijasami, kleksami i maźnięciami farbą w technice *alla prima*, wibruje życiem. Halévy, dystyngowany arystokrata, znajduje się pośrodku na pierwszym planie. W odróżnieniu od poczucia oddalenia i niepokoju na portrecie Colina, ta postać cieszy się, że widz chce się z nią zobaczyć, przywołuje, czeka na sposobność spotkania. Szczera twarz Daniela namalowana jest tą samą ochrą co tapeta na ścianach, policzki i czoło pokryte są takimi samymi kropkami jak złote soutine'owskie plamy światła na ramie wiszącego za nim małego obrazu. Siedemnastowieczna rezydencja przy Quai de l'Horloge była domem Halévy'ego przez całe życie, wrósł w nią tak bardzo, że na portrecie pędzla przyjaciela wydaje się elementem wnętrza. Głowa Halévy'ego znajduje się tuż poniżej środka płótna, nieruchome oczy patrzą przed siebie z dolnej połowy obrazu, co na portrecie jest nietypowym umiejscowieniem, ale na swój sposób odpowiednim dla człowieka o posturze lekko przygarbionego, niemłodego męża stanu. Łuk ramion podkreśla nieco sztywną sylwetkę, głowa nieznacznie się pochyla, ciężkie ciało niczym kotwica trzyma całą kompozycję. Siedzi w fotelu o niskim, wygiętym w łuk oparciu, w otoczeniu licznych obrazów, serwisu do

herbaty, lamp, rozmaitych bibelotów i dużego lustra, w którym odbija się masywny mebel biblioteczny oraz kolejne obrazy, wiszące na przeciwległej ścianie. Wysoki niebieski wazon z wiązanką gałęzi pokrytych sterczącymi w górę zielonymi liśćmi, które wydają się tryskać z głowy starego człowieka niczym mitologiczny symbol witalności i odnowy, stoi na gzymsie kominka tuż za nim. Połyskliwość detali ożywia portret, który jest hołdem dla Halévy'ego i dla Degasa, którego duch wciąż unosi się w pokoju, gdzie zajmujący teraz jego miejsce Czapski siedzi i maluje.

Chory młodzieniec i krzepki starzec; ciężar ich śmiertelności przydał obu portretom siły wyrazu. Zbigniew Herbert, tryskający zdrowiem, w kwiecie wieku, w jaskrawym kontraście do nich stanowi zupełnie odmienny temat do malarskiej analizy. Dzięki z trudem wywalczonemu stypendium Związku Literatów Polskich Herbert uzyskał możliwość podróżowania po Anglii, Włoszech i Francji, aczkolwiek dysponował nędznym budżetem. Powitany w Paryżu przez polską emigrację, zaprzyjaźnił się między innymi ze swoim mistrzem Miłoszem oraz swoim przyszłym wydawcą Jerzym Giedroyciem. W Galerie Bénézit przy Boulevard Haussmann obejrzał wystawę obrazów Czapskiego, którego znał jedynie z esejów o sztuce (objętych w Polsce zakazem druku) i z opowieści. Na serii zdjęć z ich spotkania w galerii widać rozpromienionego artystę w eleganckim letnim garniturze, oprowadzającego młodego poetę po wystawie. Różnica w ich posturze jest niemal komiczna. Herbert ma krępe ciało dżokeja, Czapski jest chudy i długi jak tyczka.

Herbert, poeta i eseista o ogromnej erudycji i przenikliwości spojrzenia, ukazuje w swej twórczości zamęt europejskich dziejów surowym, prostym językiem, chociaż nawet jego najmroczniejsze wiersze przesycone są nie tylko gorzką ironią, ale też humorem i współczuciem. Nowoczesny o tyle, że pisał wierszem wolnym od nakazów rymu oraz metrum, i zwykle bez znaków

interpunkcyjnych, był w równej mierze dzieckiem klasyków, poruszającym się swobodnie na polu greckich mitów i kultury. Jego losy potoczyły się burzliwie. Urodzony we Lwowie w 1924 roku, był piętnastoletnim licealistą, kiedy wybuchła wojna. Intelektualnie dojrzewał, ucząc się na tajnych kompletach, gdy działalność polskich szkół była zakazana, najpierw przez Sowietów, potem przez Niemców. Strach i terror panujące w tamtych latach we Lwowie – mordowanie Żydów, stracenie wybitnych profesorów uniwersyteckich wraz z rodzinami (wśród nich Tadeusza Boya-Żeleńskiego, przyjaciela Czapskiego, tłumacza Prousta na język polski) – odcisnęły piętno na Herbercie i narzuciły żałobny kontrapunkt wszystkiemu, co później miał napisać w pochwale sztuki. W 1944 roku rodzina Herbertów uciekła do Krakowa tuż przed ponownym zajęciem Lwowa przez Armię Czerwoną i początkiem systematycznego oczyszczania miasta z polskiej ludności. Imając się różnych zajęć, by pomóc w utrzymaniu rodziny, w miarę możliwości uczęszczał na wykłady na Uniwersytecie Jagiellońskim i na zajęcia z rysunku na Akademii Sztuk Pięknych, gdzie wcześniej studiował Czapski. W jednym roku jego zarobki pochodziły ze sprzedaży własnej krwi. Mimo wielu przeciwności zdołał uzyskać dyplom najpierw z ekonomii, a potem z prawa; przez cały czas zgłębiał tajniki rozmaitych szkół filozofii europejskiej. Tu i ówdzie drukowano jego wiersze, ale swój pierwszy tomik poezji przygotował, myśląc, że nie zdoła go opublikować. Jednak ta sama odwilż, która umożliwiła pokazanie prac Czapskiego w Poznaniu i Krakowie, pozwoliła w końcu poecie znaleźć wydawcę. Jego pierwsze dwa tomy poetyckie ukazały się w 1956 i 1957 roku i wzbudziły podziw krytyków.

Czapski i Herbert nawiązali przyjacielskie stosunki. Czapski, o ponad ćwierć wieku starszy, przyciągał poszukującego wzorców młodego poetę swoją żywiołowością i artystyczną uczciwością. W wierszu *W pracowni*, Herbert pisał:

Pan Bóg kiedy budował świat
marszczył czoło
obliczał obliczał obliczał
dlatego świat jest doskonały
i nie można w nim mieszkać

za to
świat malarza
jest dobry
i pełen pomyłek[272].

Kilka miesięcy po ich pierwszym spotkaniu Czapski napisał do Herberta krótki list, zapraszając go do Maisons-Laffitte. Chciał namalować portret poety. Na szkicach Czapskiego do portretów Jeana Colina i Daniela Halévy'ego nie widać ich en face, chociaż na portretach olejnych patrzą wprost na malarza i widza. Wstępne szkice Herberta pokazują go natomiast patrzącego uważnie na malarza, a na portrecie olejnym ma spuszczone oczy. Na rysunkach Czapski kreśli dokładnie kształt głowy Herberta kilkoma przerywanymi liniami, traktując kontur szczęki jako rusztowanie w kształcie litery U, na którym umieszczone zostały bardziej zniuansowane elementy twarzy. Wizerunek poety jest bardzo chłopięcy, usta małe i zaciśnięte, uszy duże, ale oczy widoczne na tych niezwykłych rysunkach są niewątpliwie oczami dojrzałego mężczyzny, pełne promiennej inteligencji, wrażliwości i nieufności. Włosy zaś, jakby rzeźbione ołówkiem, okalają jego głowę niczym korona lub turban z portretu van Eycka. Olej przedstawia poetę w niemal wyidealizowanej postaci myśliciela i bibliofila. Na pionowym, wysokim i wąskim płótnie pochylona głowa Herberta znajduje się na osi obrazu. Poeta siedzi, widzimy tylko górną część ciała, palce obu dłoni dotykają maleńkiej książki umieszczonej przed nim na biurku, w zasięgu ręki leży pióro. Przerzucając w roztargnieniu kartki książki, być może zastanawiając się, nim

sięgnie po pióro, chce chyba coś zanotować lub po prostu czyta. Niejednoznaczne spojrzenie poety, tak silne w szkicach, tutaj jest odwrócone od widza i skierowane w dół, ale bardzo skupione – Herberta najwyraźniej nurtuje jakaś myśl. Czoło ma lekko zmarszczone. Portret oddaje skupienie pisarza przygotowującego się do pisania, chwilę rzadko przedstawianą na płótnie. Tarcza zegarka na przegubie lewej ręki Herberta jest skierowana na zewnątrz, czas biegnie, ale podczas pracy zapomina się o nim. Herbert był przekonany o ciągłości ludzkiego życia i historycznych doświadczeń. Wyszedłszy na światło dzienne z prehistorycznych jaskiń w Lascaux, napisał: „Mimo że spojrzałem, jak to się mówi, w przepaść historii, nie miałem wcale uczucia, że wracam z innego świata”[273] (żywo to przypomina Czapskiego wpatrzonego we freski Signorellego w Loreto kilka dni po wygranej bitwie o Ankonę). Paletę kolorystyczną portretu Herberta tonują łagodne szarości i umbry, ale niebieski sweter poety z szerokim szalowym kołnierzem został namalowany grubymi warstwami nasyconego błękitu kobaltowego i granatu.

Tę grupę portretów z 1958 roku uzupełnia *Autoportret z żarówką*. Widać na nim wychudłą twarz i szerokie ramiona artysty patrzącego na widza powściągliwie i z zadumą. Nosi okulary, w których ewidentnie brakuje prawego zausznika. Tak mają się sprawy. „Moje okulary są trochę połamane? No cóż...”, zdaje się mówić. Patrzy spokojnie, badawczo, prawe oko lekko zniekształca soczewka, lewe, wyraźnie widoczne, jest skupione i poważne. Usta są mocno zaciśnięte, ciemne kreski zmarszczek u dołu chudych policzków podkreślają prostokąt szczęki. Czoło jest wysokie, pokryte plamami, zwieńczone pasmem włosów między głębokimi zakolami. Grzywa srebrzystych włosów okala wysoką, kościstą czaszkę. Postać na obrazie natychmiast nawiązuje rzeczowy, bezpośredni kontakt z widzem, dławiąc w zarodku myśl, że autoportret mógłby być przejawem próżności.

Portretowany mężczyzna właśnie maluje obraz, na co wskazuje wąski pionowy brzeg płótna, pasek lnianej tkaniny przybitej do drewnianego blejtramu, wiszącego z prawej strony, jakby spoczywał wysoko na niewidocznych sztalugach. Za Czapskim, nad jego głową, rozciąga się przestrzeń między ścianą a sufitem. Niewielka okrągła oprawka unosi się nad żarówką zawieszoną na kablu. Wszystko jest pokazane rzeczowo. Zamykając swój wizerunek w prawym dolnym rogu obrazu, Czapski zapełnił resztę przestrzeni za i nad sobą mnóstwem malarskich motywów. Niepołączone ze sobą esy-floresy naniesione szaro-brunatno-zieloną, srebrną i fioletową farbą ożywiają całą powierzchnię płótna, więcej w nich energii niż we wszystkich statycznych formach z drewna, szkła czy w portretowanej postaci. Niczym blada lilia wodna na namalowanym przez Moneta stawie o zachodzie słońca, goła żarówka pływa w jeziorze efektów świetlnych, trudno jednak ustalić, czy rzeczywiście to ona jest źródłem światła wypełniającego malarską przestrzeń. Nie jest też jasne, czy to Czapski, czy otaczająca go przestrzeń ma być tematem obrazu. Wydaje się, że terytorium jest wspólne, pełnia i próżnia, byt i niebyt, istniejące równocześnie, obok siebie, na równych prawach. Żywa, niemal ekstatyczna atmosfera tego płótna – jakże żywego obrazu pustki – rodzi egzystencjalne pytania. Stawiali je też Samuel Beckett i Alberto Giacometti, postaci wywierające wówczas potężny wpływ na Czapskiego i życie kulturalne Paryża.

Chociaż nie były pomyślane jako powiązane ze sobą dzieła, te cztery płótna pokazują wachlarz możliwości i siłę artysty w 1958 roku. Widać w nich rosnącą pewność siebie Czapskiego dziesięć lat po powrocie do malowania. Są świadectwem jego malarskich zainteresowań, tak różnych od wszechobecnego pędu do abstrakcji. Dzieła te torują drogę kolejnemu obrazowi, w którym Czapski przewartościowuje sztukę portretu – będzie to jego kontrpropozycja i odpowiedź na intelektualne wyzwanie abstrakcji.

Trudno o bardziej prozaiczną scenerię. Łazienka. Na brzegu szerokiej porcelanowej dwukomorowej umywalki ze srebrzystymi kranami i kurkami wyłożone są myjka w niebiesko-białe paski, błękitny zestaw do golenia oraz szklanka z jedną szczoteczką do zębów. Wysoko nad umywalką na ścianie zamocowane są bliźniacze lampy, klockowate jarzeniówki. Jedna się świeci, druga nie. Pod lampami, nad umywalką wisi szerokie poziome lustro bez ramy. Widzimy w nim odbicie stojącego artysty przy pracy. W jednej ręce trzyma szkicownik, drugą rysuje. Jest to autoportret szczególny: artysta, zwrócony twarzą do lustra, ukazany jest tylko częściowo, to fragment, który on sam widzi w lustrze, jego chude ciało od kolan do niemal ramion (każdy człowiek mierzący ponad metr dziewięćdziesiąt natychmiast zrozumie ten problem). Twarzy w ogóle nie widać, nie patrzą na nas oczy, nie możemy niczego z nich wyczytać. *Lampa i umywalka* to autoportret bez głowy.

Spośród wszystkich studiów jego twarzy, wykonanych na papierze i płótnie, biorąc pod uwagę ich zakres i różnorodność, ten autoportret, dosłownie wymazujący oblicze portretowanego, zajmuje miejsce szczególne. Obraz namalowany w okresie, gdy przyjaciel Czapskiego, Jean Colin, rozstawał się z życiem, wzbudza niepokój. Jak mamy rozumieć to osobliwe, intrygujące dzieło, tułów i nogi w niebieskiej koszuli i białych spodniach? W *Autoportrecie z żarówką* Czapski namalował siebie w rogu płótna, minimalizując znaczenie swojej obecności. W *Lampie i umywalce* przesuwa granicę jeszcze dalej, robiąc kolejny krok ku całkowitemu usunięciu siebie z obrazu. Niczym *Otwarte okno* Matisse'a, szalony obraz z 1905 roku, w którym francuski malarz był bliższy niż kiedykolwiek czystej abstrakcji, *Lampa i umywalka* Czapskiego stanowi najbardziej radykalną próbę sprawdzenia, jak daleko może się posunąć. Źródłem tego obrazu jest, jak zawsze, rysunek, wykonany bezpośrednio *sur le motif*, na podstawie tego, co zobaczył w łazienkowym lustrze, lecz gotowy obraz stanowi manifest jego stosunku do krytyków sztuki figuratywnej. Wygląda na to, że

Czapski pragnie wycofać się z walki między przedstawianiem a nieprzedstawianiem. Pieczołowicie zaaranżowana martwa natura ze szklanką i szczoteczką do zębów potwierdza jego oddanie otaczającemu go światu, ale co mogłoby być bardziej abstrakcyjne niż autoportret bez twarzy? Znajomy Czapskiego, chrześcijański egzystencjalista Gabriel Marcel, który jako filozof zajmował się problemem dehumanizacji jednostki we współczesnym społeczeństwie, był tym obrazem głęboko poruszony. „Jak – zapytał – może pan takie rzeczy malować?”[274]. Uwaga ta zachwyciła Czapskiego. *Lampa i umywalka* potwierdza, że to, co niewidoczne, może stać się pełnoprawnym tematem obrazu. Inni potrafią wyrażać się bez nawiązania do otaczającego ich świata, on nie.

Rozdział szesnasty

Przylatując do Warszawy podczas mojej pierwszej wizyty w Polsce, dokąd wybrałem się w poszukiwaniu obrazów Czapskiego, oglądałem Wisłę z wysokości paru tysięcy metrów. Jak to możliwe, że potrafiłem rozpoznawać topografię miejsca, którego nigdy nie widziałem? Przestudiowałem tyle map przedstawiających zmieniające się na przestrzeni lat granice Polski, że patrzyłem na niemal znajomy krajobraz. Gdy moje oczy wędrowały po wygiętym w łuk gobelinie ziemi w kadrze okna samolotu, umysł, niczym staromodny rzutnik, zaczął wyrzucać z siebie ciąg czarno-białych obrazów. Mignęła mi scena z *Kanału*, filmu Andrzeja Wajdy o ostatnich dniach powstania warszawskiego, w której dwaj akowcy idą z mozołem ciemnym kanałem ściekowym w podziemiach miasta, aż natrafiają na skąpany w słońcu wylot do Wisły. Patrząc na lśniącą rzekę, uświadamiają sobie, że przybyli na miejsce ostatecznego rozrachunku. Są uwięzieni między ścigającymi ich Niemcami a żołnierzami Armii Czerwonej na drugim brzegu Wisły, którzy nie kiwną palcem, żeby ich ratować. Rzeka po prostu wytycza granicę między dwiema plagami. Te filmowe kadry z wolna rozpływały się w moich oczach, gdy samolot zaczął podchodzić do lądowania. Nieaktualne mapy geopolityczne w mojej głowie powoli ustępowały miejsca obecnej rzeczywistości stolicy Polski. Dostrzegałem budowle, parki i arterie Warszawy obecnego stulecia. Koła samolotu dotknęły powierzchni pasa na lotnisku Chopina.

Tamtego wieczoru w zacisznej restauracji przeczytałem francuskie tłumaczenie polskich esejów, przekazanych mi przez młodego historyka sztuki, który miał być moim przewodnikiem podczas pobytu w Polsce. Mikołaj Nowak-Rogoziński, ciemnooki,

nieco oficjalny w sposobie bycia, szybko zmierzył mnie wzrokiem przy naszym pierwszym spotkaniu tego dnia. Odkrywszy wspólną pasję do pewnych malarzy i pisarzy, a także wspólne zamiłowanie do studiowania w książkach indeksów, poprosiłem go o jakąś lekturę uzupełniającą do esejów Czapskiego. Późnym popołudniem zostawił mi w hotelu jedną książkę. Autorem *Esejów dla Kassandry*, zbioru z 1961 roku, był Jerzy Stempowski, pisarz, którego Czapski poznał dobrze przed wojną jako członka działającego w Warszawie rosyjskiego klubu literackiego „Domek w Kołomnie". Dawnego studenta filozofii, historii literatury, historii i medycyny wiele łączyło z Czapskim, jeśli chodzi o wrażliwość i wykształcenie. Tematem jego esejów było polityczne uchodźstwo, wiążące się z nim swobody i niedole. Zadedykował je córce króla Troi Priama, wieszczce Kasandrze, która ostrzegała przed nadciągającą katastrofą, ale nie była w stanie jej zapobiec.

Czekając na kolację, przejrzałem książkę i wybrałem esej zatytułowany *Księgozbiór przemytników*. Moją uwagę zwróciło pierwsze zdanie, pytanie, które zadaje sobie Stempowski: „Która z książek czytanych podczas wojny zrobiła na mnie największe wrażenie?"[275]. Wracając do zdrowia po ucieczce z Polski we wrześniu 1939 roku, trafiał na przypadkowe książki. „Chciałbym napisać o wojennych losach książek i o spotkaniach z nimi wojennego czytelnika"[276] – deklaruje na początku eseju. „Wojenne losy" – w tych dwóch słowach zdawał się brzmieć motyw przewodni dziejów Polski.

Stempowski uznał w końcu, że najbardziej poruszyły go – Wergiliusz oraz łacińscy poeci renesansu. Dwa wersy wiersza o rzece Tyber oraz ruinach starożytnego Rzymu, pióra szesnastowiecznego sycylijskiego humanisty Janusa Vitalisa, skłoniły go do następującej refleksji:

Disce hinc quid possit fortuna: immota labescunt

Et quae perpetuo sunt fluitura, manent.

W czasach odrodzenia Tyber płynął wśród ruin, które częściowo zachowały się dotąd, częściowo zaś znikły pod dzielnicami wzniesionymi w czasach późniejszych. W gruzy upadały po kolei budowle z czasów republiki i cesarstwa, z czasów powrotu Bizantyńczyków i z różnych okresów wieków średnich. Patrzący na nie poeta spostrzega, że jedyną rzeczą stałą i niezmienną jest płynąca wśród ruin rzeka. „Patrz – mówi – co może los: nieruchomości rozsypują się w proch, rzeczy zaś przeznaczone do wiecznej płynności pozostają".

Kiedy zimą 1940 przeczytałem ten dwuwiersz, przyszła mi na myśl Warszawa, gdzie tylko Wisła, być może, pozostała ta sama[277].

Skok w czasie z klasycznego świata do renesansu, ze średniowiecza do drugiej wojny światowej, a pod względem geograficznym znad rzymskiego Tybru nad warszawską Wisłę współgrał z niepokojącym uczuciem, jakiego doświadczyłem kilka godzin wcześniej, spoglądając z góry na niezmienną wstęgę rzeki. Renesansowy twórca dał poetycki wyraz bezbronności człowieka wobec nieokiełznanej siły natury. Stempowski, czytelnik o wrażliwym słuchu, słyszał szmer nie tylko rzeki, ale i wiersza, „szept pentametru, naśladującego szmer Tybru w jego glinianych brzegach"[278]. Podziwiał zdolność do destylowania poezji z wiecznego świata, który chylił się ku upadkowi. W czasach, gdy przedstawianie świata naturalnego traciło prawo malarskiego bytu, Czapski niczym Janus Vitalis nie ustawał w wysiłkach, uparcie twierdząc, że to, co widoczny świat ukazuje jego oczom, nadal coś znaczy.

Następnego ranka udałem się do warszawskiego Muzeum Narodowego na umówione zawczasu spotkanie. Żeby obejrzeć tamtejsze zbiory obrazów skoszarowanych w magazynie, potrzebne jest specjalne zezwolenie. Gościom muszą przez cały czas towarzyszyć pracownicy muzeum. Przy wejściu dla personelu, gdzie polecono mi się stawić, wypełniłem wymagane formularze i zostałem przedstawiony młodemu pracownikowi imieniem

Tomasz, który miał mnie zaprowadzić do pomieszczeń niedostępnych dla ogółu zwiedzających. Weszliśmy po schodach kilka pięter wyżej, pokonaliśmy ciąg wyłożonych linoleum korytarzy, gęsto obwieszonych malarstwem historycznym, a następnie wsiedliśmy do małej windy, która zabrała nas na niższy poziom. Na końcu długiego korytarza skręciliśmy i wspięliśmy się kolejnymi schodami, by wsiąść do kolejnej windy, z której wyszliśmy do imponującej sali, stanowiącej część ogólnodostępnej przestrzeni wystawowej muzeum. Galerią z rozległą trawertynową posadzką i widokiem na wewnętrzny dziedziniec dotarliśmy do zamkniętych drzwi. Wsunąwszy plakietkę do czytnika i wstukawszy szyfr na zamontowanej obok klawiaturze, Tomasz cierpliwie czekał. Drzwi otworzyły się z trzaskiem. Weszliśmy do środka, po czym pokonaliśmy w dół kilka następnych stopni, u stóp których Tomasz zadzwonił do kolejnych zamkniętych drzwi. Odwrócił się do mnie i uśmiechnął, unosząc triumfalnie brwi na znak, że dotarliśmy do celu – magazynów, gdzie muzeum trzyma niewystawiane obrazy. Przez brudne okienko w drzwiach wyjrzała czyjaś twarz. Tomasz skinął głową. Ostatnia przeszkoda padła.

Byłem w środku.

Przeszedłem do niezmiernie długiego, dość niskiego pomieszczenia ciągnącego się w obu kierunkach od warownego wejścia. Było ciemne i zagracone. Prostopadle do bardzo długiego i wąskiego korytarza, w którym stałem, biegło co najmniej kilkanaście boksów, a każdy z nich mieścił rzędy sięgających po sam sufit przepierzeń na kółkach. Tomasz poprowadził mnie korytarzem do schowanego z tyłu niewielkiego gabinetu i przedstawił kustoszce w białym fartuchu, z włosami upiętymi w nieskazitelny francuski kok i w masywnym naszyjniku z pięknych kamieni. Rozmawialiśmy po francusku. Głos miała cichy i nieśmiały, pięknie formułowała zdania. Podpisałem kilka dodatkowych oświadczeń i formularzy, po czym wręczyła mi wykaz posiadanych

przez muzeum prac Czapskiego, kilkustronicowy dokument, podsumowujący wszystkie znajdujące się w aktach informacje. Po dokonaniu tych formalności Tomasz dał znak, bym poszedł za nim. Prowadząc mnie z powrotem do magazynu, do mrocznej wnęki głębokiej na sześć i szerokiej na dwa metry, zastawionej rzędami przepierzeń na kółkach, wysunął jeden z ruchomych stelaży. Stałem po jednej stronie przepierzenia, on po drugiej. Znajdująca się na wprost mnie przesuwna ściana z grubej drucianej siatki miała długość niemal trzech i wysokość prawie dwóch i pół metra i z obu stron obwieszona była oprawionymi w ramy obrazami różnej wielkości. Korytarz był za wąski na wysunięcie stelaża na pełną długość, niektóre obrazy można było obejrzeć tylko z ukosa. Wiele z nich znajdowało się w opłakanym stanie. Łącząc gestykulację z angielszczyzną, Tomasz wyjaśnił, że kilka prac Czapskiego jest w zbyt marnym stanie, by je zdejmować, będę więc musiał patrzeć na nie na przepierzeniu, do którego są i muszą pozostać przymocowane. Wskazał na płótno u dołu drucianej ramy, częściowo ukryte w cieniu większego obrazu wiszącego nad nim, i pożegnał się ze mną. Przepierzenie znajdowało się między mną a korytarzem, odgradzając mnie od wyjścia. Żeby spojrzeć na obraz wprost, musiałem przykucnąć. Miałem bardzo ograniczoną przestrzeń. Moja zwykła choreografia oglądania była wykluczona. Długie jarzeniówki nad moją głową nie były w stanie oświetlić płótna na tej wysokości; ilekroć pochylałem się, żeby mu się bliżej przyjrzeć, moja głowa rzucała dodatkowy cień na powierzchnię obrazu.

Spoglądałem jednak na dzieło Czapskiego, a przecież właśnie po to przyszedłem. Obraz z 1955 roku, o wymiarach osiemdziesiąt jeden na sto centymetrów, przedstawia mężczyznę stojącego w jasno oświetlonej rzeźni, widocznego z perspektywy obserwatora zaglądającego do środka z ulicy. Tuż za mężczyzną zwisają z metalowego pręta nad jego głową tusze kilku zwierząt. Z tyłu pomieszczenia stoi samotna postać patrząca w stronę ulicy.

Zewnętrzna część budynku namalowana jest w ziemistych, mętnych kolorach, ale jego wnętrze ożywiają wspaniałe ciepłe barwy mięsa i lepkiej krwi. Z lewej strony płótna otwarte drzwi od ulicy odsłaniają niewielki ciemny przedsionek, prowadzący do stromych schodów oświetlonych z góry. Pośrodku płótna wisi, co dość zaskakujące, duża czerwona aksamitna zasłona przytwierdzona do fasady budynku. Szkarłatna tkanina, kontrapunkt do zakrwawionych kawałów mięsa, zwisa z sufitu do samej posadzki i jest ściągnięta na wysokości dwóch trzecich od dołu. Wisi między otwartą witryną sklepu a otwartą klatką schodową – dziwny, teatralny element wprowadzony do już i tak udziwnionego zestawienia domowego życia i handlu mięsem. Mężczyzna jest odziany od stóp do głów w ciemną jednobarwną odzież roboczą. Pozbawiona wyrazu twarz to ciemnoróżowy owal obwiedziony czarną kreską. Bezpośrednio pod wiszącymi tuszami leżą zapakowane do drewnianych skrzyń różne kawałki mięsa. W półtuszach dostrzegam hołd Czapskiego dla *Rozpłatanego wołu*, słynnego obrazu Rembrandta, sławionego również w kilku pracach Chaima Soutine'a (Soutine, starszy od Czapskiego o trzy lata, dziesiąty z jedenaściorga dzieci, urodził się i wychował w sztetlu niedaleko Mińska i Przyłuk). Srebrny rower, oparty o frontowe wejście, przyciąga wzrok widza do wnętrza. Czapski zawsze lubił wszelkie środki transportu kołowego.

Wraca Tomasz i prowadzi mnie do kolejnego płótna. Kobieta o srebrzystoniebieskich włosach półleży w pełnym ubraniu na łóżku okryta kocem. Jedną ręką opiera się o wezgłowie, drugą gestykuluje. Jej goście, mężczyzna i kobieta, siedzą na krzesłach z obu stron łóżka, mężczyzna po lewej, kobieta po prawej. Ich ciała tylko częściowo mieszczą się na płótnie, widzimy głównie kolana. Autor przedstawił na obrazie po jednej ręce każdego z nich, lecz te ręce wyrażają bardzo dużo. Odziany w szary garnitur mężczyzna ułożył swoją na udzie; spoczywa tam cierpliwie, dłonią do wewnątrz. Ręka kobiety jest wyciągnięta, palce zaciskają się na

szydełku i robótce, co sugeruje, że przyszła przygotowana, wiedząc, że będzie musiała się czymś zająć. Dziwaczne obcięcie ciał osób czuwających przy łóżku kobiety na pierwszy rzut oka robi odpychające wrażenie, ale jest zabiegiem dowcipnym. Co ma na myśli malarz, pokazując tylko kawałki dwojga ludzi na obrzeżach pola widzenia, nie rozszerzając go dostatecznie, by pomieściło ich głowy? Jest to mój pierwszy kontakt z ulubionym zabiegiem kompozycyjnym Czapskiego, obciętym obrazem, osobliwym kadrowaniem elementów (wówczas nie widziałem jeszcze *Lampy i umywalki*). Malarz oświadcza „oto, co widzę" i wciska w kadr wszystko, co robi na nim wrażenie. Równocześnie wybiera elementy, które stworzą brzegi obrazu, czyli zostaną włączone w jego ramy. Obraz, niczym komiksowa wersja Vuillarda, jest bardzo ożywiony, kolory są nasycone i śmiałe, sporo jest niedobranych wzorów na tkaninach. Odzież przykutej do łóżka kobiety została ożywiona umieszczeniem czerwonych rombów na zielonym tle gryzącym się z żółto-zielonym wzorem na sukience dziewiarki, która trzyma przed sobą czerwone szydełko z kłębkiem fioletowej wełny. Ściana za masywnym wezgłowiem łóżka pokryta jest niebieskimi, zielonymi i żółtymi niby-kwiatowymi motywami o zróżnicowanym stopniu rozmycia, namalowanymi na czerwonym tle, które zmienia odcień i walor od lewej do prawej strony płótna. Ukazana na nim kobieta najwyraźniej jest energiczną, niepogodzoną z chorobą osobą, nawet w łóżku wyrazistszą od dwojga odwiedzających ją przyjaciół. Ręce obojga gości, same w sobie stanowiące małe portrety, zdradzają pewien bierny opór w towarzystwie tak dominującej postaci. Dziwna kompozycja i kolorystyczna jaskrawość obrazu podkreślają siłę charakteru przykutej do łóżka kobiety oraz nagromadzoną w pokoju energię. Obraz przedstawia Marię Dąbrowską, znakomitą pisarkę, znaną z trudnego charakteru, która przyjechała z wizytą do Maisons-Laffitte i zachorowawszy na grypę, trafiła do łóżka. Siedzący przy niej mężczyzna to Jerzy Stempowski, którego zbiór esejów właśnie

zacząłem czytać. Jego ojciec, Stanisław, był przez wiele lat kochankiem pisarki. Szydełkującą kobietą jest Anna Kowalska, która także stała się kochanką Dąbrowskiej. Wiedząc więcej o tych postaciach i skomplikowanych powiązaniach między nimi, postrzegam to płótno jako cierpki obrazek z życia domowego polskiej inteligencji. Czapski nie był pochlebcą. Dąbrowska nie znosiła tego obrazu, namalowanego w 1964 roku, pod sam koniec jej życia.

Muzeum Narodowe posiada dwadzieścia dwa obrazy Józefa Czapskiego. Przez wiele dni spędzałem czas z każdym z nich przy różnym świetle. Na jednym końcu magazynu uprzątnięto sprzęty i tymczasowo wstawiono sztalugi oraz krzesło, żeby stworzyć bardziej przestronne miejsce do oglądania tych płócien, które można było zdjąć ze stelaży. Przynosiła mi je po kolei energiczna kobieta w beżowym fartuchu. Pojawianiu się i wynoszeniu kolejnych obrazów towarzyszyło donośne stukanie jej szpilek, raz głośniejsze, raz cichsze, w miarę jak przemierzała długi i wąski korytarz z drewnianą podłogą. W tym nieco ponurym miejscu, gdzie obrazy, skrupulatnie pilnowane, choć rzadko widzi się w nich to, czym są, sprawiają wrażenie odsiadujących wyroki więźniów. Przybywając z wolności, musiałem pokonać niemało przeszkód, żeby uzyskać widzenie.

Z dwudziestu dwóch obrazów z muzealnych zbiorów osiem pochodzi sprzed drugiej wojny światowej, co stanowi niezwykle cenny i rzadki skarb, ponieważ zdecydowana większość przedwojennych obrazów i rysunków Czapskiego przepadła podczas powstania warszawskiego. Pięć spośród tych ośmiu oddał muzeum w depozyt przyjaciel Czapskiego, Jan Tarnowski, który kupił je bezpośrednio w pracowni malarza pod koniec lat trzydziestych (przez ponad sto lat rodzina Tarnowskiego miała w posiadaniu dzieło Rembrandta, znane obecnie jako *Jeździec polski* w zbiorach nowojorskiej Frick Collection. Długo zastanawiano się, czy obraz nie

przedstawia w rzeczywistości rosyjskiego kozaka na koniu i czy polskie nie jest jedynie pochodzenie dzieła). Tarnowski zdeponował te obrazy tuż przed ucieczką z Warszawy w 1939 roku, ale podobnie jak Czapski już nigdy nie wrócił do Polski. Jego kolekcja prac Czapskiego obejmowała martwą naturę przedstawiającą czerwone lilie, kilka pejzaży wiejskich i trochę konwencjonalnych portretów, jeden mężczyzny w fezie, drugi kobiety w berecie.

Jeden z najbardziej zachwycająco kolorowych obrazów Czapskiego, figurujący na mojej liście jako *Mężczyzna na wystawie*, z roku 1959, uznano za wart wystawienia na widok publiczny. Wyrok odsiadki w magazynie został odroczony. Obraz o wymiarach sto szesnaście na osiemdziesiąt osiem centymetrów wisi na piętrze, w galerii poświęconej polskiej sztuce dwudziestego wieku. Chudy mężczyzna z siwą brodą (trochę jak George Bernard Shaw) siedzi niepewnie na rachitycznym krześle w muzeum lub galerii z obiema rękami ułożonymi wzdłuż tułowia, jego dłonie zwisają przy udach. Ma bardzo władczą minę, spogląda z obrazu, oceniając widza. Przypuszczalnie jest strażnikiem – mierzenie wzrokiem ludzi stanowi część jego pracy. Nogi skrzyżował beztrosko, ma na sobie coś, co wygląda na obcisły brązowy kostium, i zdumiewające kanarkowe skarpety. Wydaje się na pierwszy rzut oka niemal śmieszną postacią z kreskówki, jest jednak człowiekiem bardzo opanowanym, poważną osobistością (jeżeli zignorujemy skarpety), siedzącą przed ścianą w jaskrawym kolorze czerwieni kadmowej. Proste słowo „czerwień” sugeruje jednolitą barwę, ale ta ściana składa się z maźnięć szkarłatem, czerwienią alizarynową, cynobrem, kolorem wiśni, fuksji oraz całą gamą różów. Farba była kładziona swobodnie i zamaszyście, miejscami jest soczysta i kleista niczym rozmazana szminka. Z obrazu bije malarska radość. Głowę strażnika otacza karminowa aureola, przydając mu aury świętości; przypomina świętego na rosyjskiej ikonie. Na ścianie za nim wiszą dwa płótna, jedno w złoconej ozdobnej ramie. Na biegnącej łukiem ścianie drugiej sali, widocznej przez otwór w czerwonej ścianie, wiszą na

dalszym planie dwa mniejsze obrazy. Cztery dzieła umieszczone na obrazie Czapskiego niełatwo rozpoznać. Czerwona ściana i tak je przytłacza. Ten malarski *tour de force* przypomina mi dzieła, które malowali w Nowym Jorku w tym samym roku artyści tacy jak Philip Guston lub Grace Hartigan. Czujny woźny stoi na straży sztuk figuratywnych, broni obrazu, by nie zmienił się w czystą liryczną abstrakcję.

Ten promienny obraz namalowany został w okresie apoteozy malarstwa abstrakcyjnego, kiedy uważano, że wszystkie inne języki wizualne są przebrzmiałe, by nie powiedzieć reakcyjne. Czapski ze swoją *Lampą i umywalką* oraz *Mężczyzną na wystawie* pozostał wierny sobie, pokorny wobec wewnętrznego przekonania, choć mogło wydawać się niezgodne z estetycznym duchem czasów. Niechętnie znalazł płaszczyznę porozumienia z surrealistami, których twórczości nie lubił, ale z którymi zgadzał się przynajmniej w tym, że sztuka musi „coś znaczyć". Niefiguratywna abstrakcja była dla niego rzeczą wyklętą. Był świadom roli, jaką abstrakcja odgrywała w obrazach – od dzieł Goi po prace Anselma Kiefera – kusiła go, ale do końca trzymał się zasady, by na płótnie oddawać to, co w cudowny sposób stawało mu przed oczami. Wolał podążać skromną ścieżką natury, niż zamykać się w królestwie wzniosłych dogmatów. Przyświecały mu słowa Turnera: „Moim zadaniem jest rysować to, co widzę, nie to, co wiem". W powieści Prousta narrator, składając wizytę Elstirowi w jego pracowni malarskiej, dostrzega dyscyplinę, której wymaga jego praca: „Wysiłek Elstira, aby się w obliczu rzeczywistości wyzuć ze wszystkich pojęć intelektu, był tym godniejszy podziwu przez to, że ów człowiek, który, biorąc pędzel w rękę, zdobywał się na niewiedzę, zapominał wszystkiego przez uczciwość [...] posiadał właśnie wyjątkowo bogatą inteligencję"[279].

Proust mógł równie dobrze napisać to o Czapskim.

Przedwojenne dzienniki Czapskiego, prowadzone od czasów, gdy był młodzieńcem, spłonęły w czasie wojny. Ocalało kilka wojennych. Wraz z kajetami zapełnianymi po wojnie Muzeum Narodowe w Krakowie posiada dwieście siedemdziesiąt dziewięć tomów. Znajdują się w sercu miasta, w siedzibie starej biblioteki rodowej, Bibliotece Książąt Czartoryskich, nieopodal Bazyliki Mariackiej i Rynku. To niemal komplet (trzy tomy są w rękach prywatnych, a miejsce przechowywania kolejnych dwóch jest nieznane). Niedaleko stoi gmach Akademii Sztuk Pięknych, gdzie studiował Czapski. Pod koniec życia Czapski otrzymał, z inicjatywy Czesława Miłosza, od Beinecke Rare Book and Manuscript Library na Uniwersytecie Yale szczodrą propozycję zakupu i zachowania kompletu dzienników i włączenia ich do słynnych zbiorów wschodnioeuropejskich. Odmówił. Nie był zdolny do powierzenia ich na wieczne czasy instytucji, z którą nie czuł żadnej więzi. Inną propozycję, żeby stworzyć faksymile wszystkich tomów, również grzecznie odrzucił. Nie chciał, by zostały hermetycznie zamknięte z dala od jego świata, nie chciał też, żeby przekazywano je z ręki do ręki na jego własnym podwórku. Zostawił wielki zbiór dzienników swej siostrzenicy Elżbiecie Colin-Łubieńskiej, która w końcu umieściła je w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Mikołaj, jak zawsze skuteczny i życzliwy, dołącza do mnie w Krakowie, gotowy pomóc. Znajduję go w wąskiej, brukowanej uliczce Świętego Marka. Mierząc się z procedurą podobną do tej, którą zastosowano przy rejestracji w warszawskim Muzeum Narodowym, staję wobec pozostałości epoki komunizmu. Moja cudzoziemskość jest trudna do przyjęcia dla nieuprzejmej rejestratorki. Z chwilą gdy formalności dowiodły, że dysponuję pełnią praw gościa, wygląda na zawiedzioną, że nie może odmówić mi wstępu.

Na trzecim piętrze otrzymuję kartę biblioteczną. Przydzielono mi miejsce do pracy. Wypełniam rewersy, podając sygnatury, i dość

szybko zatrzymuje się obok mojego stołu wózek biblioteczny z pierwszym przydziałem dzienników Czapskiego. Przechowuje się je w wysokich pudłach, które mieszczą osiem do dziesięciu tomów, a każdy tom włożony jest do osobnego papierowego futerału ochronnego. Moja pierwsza partia składa się z czterech teczek, trzydziestu sześciu tomów. Pierwsze pudło zawiera dzienniki z bardzo wczesnego okresu, w różnych rozmiarach, wszystkie w błyszczących, niegdyś czarnych okładkach. Grzbiety są tak mocno wytarte, że przypominają omszały bambus. W fizycznej obecności tych dzienników staram się ustalić, co reprezentują w stosunku do tomów zapisanych na przestrzeni pięćdziesięciu lat. Obliczam w przybliżeniu, że każdego roku Czapski musiał zapełniać od pięciu do sześciu zeszytów, liczących średnio po sto pięćdziesiąt stron. Co osiem do dziesięciu tygodni sięgał po nowy zeszyt z pustymi kartkami. Ich format i materiał okładek zmieniały się przez dziesięciolecia. Większość tomów z okresu wojny ma zwykłe tekturowe okładki. Później, mając więcej możliwości, wybierał zeszyty oprawne w płótno, najpierw czarne, potem szare. Zeszyty miały na ogół gładki papier, niektóre liniowany, kilka kratkowany. Przez całe lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte wybierał ulubiony, ładny poziomy zeszyt w płóciennej jasnobeżowej oprawie. Często kupował je w Esquisse, sklepie dla plastyków przy rue des Beaux Arts, gdzie w tych samych latach sam kupowałem szkicowniki, sztyfty węglowe i blejtramy.

Czapski pisał i rysował czarnym atramentem i ołówkiem, uzupełnianymi różnymi kolorowymi flamastrami bądź tym, co miał pod ręką. Podobnie jak większość diarystów, pisał niekiedy przez długie okresy linijka za linijką, częściej jednak notował chaotycznie, pokrywając strony czymś, co wyglądało jak eksplozje słów bez określonej formy. Wyrazy niczym krople deszczu spływające z psa o gładkiej sierści rozlewały się na kartce, przybierając – póki trwała powódź – wciąż nowy kształt. Pisząc, musiał się zmagać z rysunkami na stronach. Potrafił dostosować je do tekstu, pisząc

wokół nich, mógł też wkraczać na ich terytorium i pisać na nich. I na odwrót, kiedy rysował, musiał znaleźć miejsce na kartce już zarzuconej słowami lub przejść dalej i zająć nową, niezapisaną stronę. Odruchową chęć pisania i odruchową chęć rysowania wyzwalały w nim w różnych momentach różne bodźce; rysunki na danej stronie na ogół nie wiążą się z otaczającym je tekstem, są niezależnymi dziełami, nie ilustracjami towarzyszącymi jakiejś relacji. Bodźce wizualne i bodźce intelektualne uruchamiały w jego żywym umyśle dwa różne motory.

Dawne myśli zawsze były wystawione na rewizję ze strony myśli obecnych. Do nieokiełznanego potoku słów i obrazów nanosił Czapski uwagi i korekty, cały zestaw późniejszych adnotacji dodawanych niekiedy wiele godzin, dni, tygodni, a często lat później, długo po tym, jak pierwotne zapiski i komentarze zostały przelane na papier. Dziennik jest rozmową, Czapski odpowiada samemu sobie. Owocem wciskania tych dodatków w każde wolne miejsce lub dość częstego pokrywania nimi istniejącego już tekstu jest wylew literackich *pentimenti*. Zajęty długą rozmową ze sobą wprowadza na kartki dziennika wiele głosów, wszystkie należą do niego. „Mój dziennik – napisał – *c'est moi*". Uważał zapisy w dzienniku za „szept pasterza do swoich owiec. Moje dzienniki to moje owce".

Prowadzenie dziennika było antidotum na samotność. *En masse* dziennik Czapskiego stanowi chyba jego najbardziej odkrywczy autoportret, żeby jednak dojrzeć ten obraz w pełni, potrzebna jest staranna, głęboka analiza. Jego ogrom jest niemal niepojęty, ale nie objętość jest główną przeszkodą. Odręczne pismo na dowolnej stronie może ewoluować od czytelnego do gryzmołów nie do odcyfrowania, często zmieniając się całkowicie kilka wersów dalej. W jednym zdaniu bądź akapicie przechodzi z języka na język. Myśl, że zdaniom lub akapitom odpowiada jakiś porządek, byłaby błędem; w sposobie dzielenia notatek, często rozbitych na kolumny

tekstu, w ich owijaniu wokół rysunków i upychaniu gdzieś na stronie nie ma nic systematycznego. Niektóre zapisy są szczegółowe i ciągną się całymi stronami, inne to gejzery rzucanych w pośpiechu słów, wciśnięte między wcześniejsze zapisy, czasem do góry nogami, gdzie tylko znajdzie się kawałek miejsca. Tutaj numer telefonu i adres, tam spis farb olejnych do kupienia. Co jakiś czas pojawia się nagle trochę miniaturowych kopii starych obrazów, rozmieszczonych niczym mozaika; stale robi bilans najnowszych prac. Widać szkice malowanych obrazów, próbne rysunki, które przeniesione na płótno mogłyby kiedyś rozkwitnąć. Portret dostrzeżonego w metrze nieznajomego na jednej kartce zderza się z rysunkiem tej samej głowy ukazanej z innej perspektywy na sąsiedniej stronie. Wklejony zostaje list od przyjaciela, recenzja wystawy, rodzinna fotografia, wycinek z artykułu w gazecie, pocztówkowa reprodukcja obrazu Morandiego bądź Dürera. Badacze pracują, powoli odszyfrowując tajemnice dziennika rozpisane na wielu tysiącach stron. Opublikowane fragmenty pozwalają zgłębić bardzo powikłane życie wewnętrzne, odkryć umysł wiedziony ciekawością, schronienia szukający w najżywszej inteligencji.

Strony te stanowią pogranicze pisarstwa i malarstwa. Obrazy pochodzą z bliska i z daleka. W latach wojny Czapski rysował kolegów z obozu jenieckiego oraz egzotyczne widoki Bliskiego Wschodu – meczety i wielbłądy, piramidy i ruiny starożytnych budowli. Rysunki koszarowego życia, grających w karty mężczyzn, pływaków i żaglówki, palmy oraz flamingi pomagają śledzić wraz z nim tułaczkę armii Andersa. Kiedy osiadł w Paryżu, dzienniki zaroiły się scenami ulicznymi i detalami architektonicznymi paryskich budynków i mostów. Ludzie czekający na pociąg, śpiący pies, wazon z kwiatami, młody mężczyzna z rowerem, para siedząca w barze, kobieta plotkująca przy kawiarnianym stoliku, fryzjer golący klienta, szkic wykonany najprawdopodobniej, gdy Czapski czekał na swoją kolej. Nigdy nie wychodził z domu

w poszukiwaniu obrazu bądź tematu, ukazywały mu się same, często z siłą objawienia. Kiedy jakiś obraz zrobił na nim wrażenie, ogarniała go nagła chęć oddania tego, co wywołało jego wizję. Szybko powstawał rysunek, udany bądź nie, ale jego piętno pozostawało w umyśle artysty, jakby się rozwijał, dojrzewał i czekał na chwilę, gdy można go będzie przenieść na płótno. Pierwsze wrażenie było znaczącym doznaniem, miarą wszystkiego.

W jego dzienniku, podobnie jak w rozmowach z nim, roiło się od cytatów. Nazywał je „złotymi gwoździami", małymi, lśniącymi, cennymi spinaczami jego nieujarzmionych zapisków, kotwicami dla jego wędrownego umysłu. Te cytaty pełnią funkcję drogowskazów, scalających i budujących jego styl i głos. Skrupulatnie zapisuje w księdze własnego życia pamiętne wypowiedzi wielu swych mistrzów. Są tam oczywiście Proust i Cézanne, a także Dostojewski, Weil, Hofmannsthal, Brzozowski, Rozanow, Norwid, Camus, Beckett i Rilke... „To moja podręczna biblioteka, bez której nie wiem, jak bym żył"[280]. Czapski gromadził wokół siebie poezję, czerpał z dzieł innych pisarzy i malarzy. W ich kolorach i słowach, myślach i obrazach znajdował ciepło, pocieszenie, siłę woli potrzebną do codziennego mierzenia się ze światem.

Poniższe fragmenty wzięte zostały ze stron jego dziennika, wiele powstało na początku lat sześćdziesiątych. Czapski regularnie zmienia punkt widzenia z pierwszej na drugą osobę, nawet pisząc o sobie. Rozstrzelony druk w zapisie to miejsca podkreślone przez niego.

Przebudzenie

Najtrudniejsze jest, że trzeba iść *au devant du vide*, trzeba by nie czepiać się, nie odwracać się w tył jak żona Lota, i na to mnie nie stać. W ostatni piątek było parę godzin niewspółmiernej nagrody i wtedy wszystko zdaje się łatwe i jest łatwe. Ale rzetelność charakteru, ducha ciągłości mierzy się, kiedy jest trudno, i to nie chodzi tylko o czyny, chodzi o swawolę myśli, o „co by, gdyby", która niszczy w nas ciągłość linii i ciągłość wysiłku[281].

Szósta i pół z rana

Upiory. Kafka pisze (*Dziennik?*), że po dniu dobrej pracy upiory giną, ale przechodzi noc, człowiek się budzi, i one znowu są – siedzą cicho naokoło ciebie – czekają twojego przebudzenia. [...]

I znów wtedy muśnięta świadomość, modlitwa, zgoda z wolą Bożą, przyjąć życie.

To wszystko nie czucie, a podczucia, podpaniki, które przychodzą zawsze prawie te same, teraz nieoczekiwanie po długim okresie pogodnym wewnętrznie i bezmyślnym właściwie, myśl zaczyna znowu żyć i jak maluję, to znaczy jak większą część dnia mogę być sam. Tu znowu malarstwo jest nie celem w sobie, a drogą – żeby być twarzą w twarz z czym? Z kim? Duszę się w moim pokoiku, ani się poruszyć, jak malować![282].

Rutyna i antyrutyna – gdzie rutyna, a gdzie już wypróbowana kombinacja pewnej techniki powodującej, wywołującej narastanie uwagi i ścisłości. Po latach ta kombinacja zdaje się jedyna moja i murowana, potem pomału narasta uczucie, że można inaczej, że może trzeba inaczej i wtedy naraz grozi zewsząd dowolność – tandeta, której już przez lata wypróbowana technika pracy była detektorem natychmiastowym. Czy wracać do dawnej techniki, czy upierać się przy próbach? Jak zawsze u mnie w praktyce jest *une démarche hésitante, pleine de marche en arrière*, i to też przyjąć – nie wyrzekając się prób dalszych, które są równie stare, jak ten rytm pracy przyjęty i już wypracowany. Dziś praca znowu z całą świadomością bezsilności i *de l' à peu près*[283].

Trzech księży

Ksiądz. Odwiedziny. Mało zainteresowany sztuką i literaturą – sprawy religii, sprawy człowieka. Pierwsze wrażenie: życie wewnętrzne, wielka naturalność, prostota. Ten suchy, łysy, w okularach, jeszcze młody człowiek. Znowu poczułem poprzez niego nikłość jakąś, niezasadniczą ważność sztuki. Strasznie ważne, czy kto lubi Bernanosa czy Prousta, Picassa czy Braque'a! Więc co? „Buty wyższe od Puszkina?". Nie buty, ale człowiek wobec Boga i tylko to. Patrzał na trzy moje obrazy. Kobieta w głębi ciemnej loży konserwatorium z koralową kolumną, czarny człowiek w pustym białym kaflowym korytarzu metra, kawiarnia bardzo kolorowa, na jednym brzegu obrazu całująca się para, na drugim samotnik łysy z malinową gębą. „Te obrazy? – ależ ja właśnie teraz siedzę w takich problemach" – mówi ksiądz. Nie zrozumiałem. Myślałem, że może po abstrakcji interesuje się sztuką figuratywną. Zapytałem – odpowiedział: *La solitude*. Poczułem naraz biednego,

osaczonego samotnością człowieka. Przy kolacji M. opowiada coś żartem i kończy: „No tak, ale ksiądz Boga kocha!”. Milczenie. „I tego nie jestem pewny”. Co temu księdzu może dać moja sztuka? On czuje to może jak jakieś bogactwo, które go nie karmi, które mu nic nie pomaga. Wyszedł w tę zimną, zadeszczoną noc ze swoją łysiną, młodością, ze swoją samotnością[284].

Przebudzenie

Jeszcze w półśnie myśl? uczucie? jakiś pewnik, że religia to wszystko. Piękno – po co piękno, jeżeli nic nie wieczne, „powąchał kwiatek i umarł” (Rozanow). Jakaś ulica. Neapol? Procida? Czy ta ulica w Capri zobaczona w kinie? To wszystko jest mniej niż nic, zapisując, już [się] fałszuje jakby, a przecie to trzeba zapamiętać, bo to idzie jakby z większej, z czystszej głębi. To wszystko. Tołstoj, kiedy takie miał przeżycia, zmieniał wszystko w życiu, reagował czynnie. U mnie bierność zupełna. Sznur z nieba opuszczony, trzeba się za niego uchwycić zaraz albo go już nie będzie? A mnie się zdaje, że trzeba czekać, żeby coś dojrzało, i pracować, żyć możliwie dobrze[285].

W wagonie

Tabula rasa? Jak zawsze niecałkowicie, połowicznie, ale chodzić po cmentarzach nie ludzkich, ale cmentarzach swojego własnego „ja”, które umarło. Nie tak. Gdyby umarło! Ale jeszcze dyszy i kiedy chodzę po miejscach, gdzie „kochałem z wami i cierpiałem z wami” (ten wiersz trzeba uściślić, uziemić; „pożądałem z wami i męczyłem się z wami, i też kochałem”). Magots, Flore albo wprost kiedy zaczepiam o ludzi, z którymi żyłem w jakimś kontakcie nieobojętnym i którzy już poszli swoimi drogami, na których mnie już nie ma (T.). (Wciskać się w życie jak do tramwaju, jako *mutilé de guerre*, bo ma prawo do miejsca?). Nawet kiedy czytam gazety („Express”, który kiedyś czytałem z pasją, czy *Block-Notes* Mauriaca w „Figaro Littéraire”), poczucie, że już mnie tam nie ma. Więc co? Przez ile lat wszystkie siły człowieka idą na zazębienie, zaczepienie się o życie, a teraz jest odpływ, trzeba się odczepiać od życia, odrzucać, odcinać gałęzie martwe czy skazane. W praktyce wszystko idzie powolniej, ale świadomość pomaga (trochę), żeby się nie czepiać tego, co już w tobie nie żyje. Co ci się nie zdaje umarłe, to malowanie, praca, parę przyjaźni najbliższych, więc jeżeli możesz, nie wysuwaj nosa poza to. *Le vide*. Może by cię to doprowadziło do innej pełni?[286]

Po pracy

Żeby takich dni więcej. Martwa pracowana sucho ze świadomością swojej bezsilności malarskiej, gruboskórności w porównaniu do cudu odcieni białości

i szarości na brzydkiej nóżce brzydkiej fajansowej patery do owoców, potem jeszcze na koniec (po kawie) obraz z melonami w Neapolu zaczęty, jakby żyjący[287].

Już zmierzch

Praca znowu świeża i pewna. Pewna w czym? W tym, że poprzez nią mogę kontrolować siebie, obiektywizować – rozszerzać gamę wrażliwości barwnej – która się zawsze zubaża, jak nie pracuję. Rutyna? Czy można to tak nazwać, jeżeli ta technika odwieczna otwiera mi świat przeżyć malarskich szczęśliwych? To wszystko nie wizja, to docieranie powolne, to nauka spojrzenia[288].

Wczoraj u fryzjera, poszedłem podstrzyc włosy. Kobieta, która przyjmuje, pono kochanka właściciela, twarz jej jak w mleku umaczana, usta czerwone, wargi lipstykiem rozszerzone, powieki jasnoniebieskie. Puste, zupełnie puste oczy. *Et vous faites toujours de belles choses*. Coś chrząkam. A ona: *Oh non, je sais que vous faites de belles choses*. Ta twarz pusta, ta sztanca gadania, przeszyła mnie bardziej niż wczoraj Callas swoim śpiewem, a ciemne wagony butelkowej zieleni z afiszami na każdym oknie (niebieskie, turkusowe chorągiewki na białym kwadracie), a potem tłusta kasjerka w kawiarni o dwunastej w nocy z furą blond platynowych włosów na głowie tronująca nad maszyną do rachowania na tle ciemnych migotliwych szyb, o ileż więcej to przeżyłem niż tandetne i przedpotopowe dekoracje *Normy*. Co mi zostało z tego wieczoru. Wrażenie z sali. Zawsze zachwyt: te złota, te czerwienie, światła, setki twarzy w tej ramie i światłach, a nade mną świeża siła kolorów Chagalla, którego tak mało lubię w obrazach, a tu mi grał rzeczywiście[289].

Pod karą śmierci. Po pracy

Cały sekret obrazu, że w pewnej chwili musi „pod karą śmierci” dotrzeć do własnej logiki i wtedy zmienia się stosunek do płótna, do tego, co jest prawdą płótna. To, co przed chwilą było niedopuszczalne („przecież tak nie było w naturze czy w notatce”), staje się właśnie nie tylko konieczne, ale jedynie prawdziwe! Czasami ten moment, nieznaczny ułamek sekundy, przychodzi późno, czasami jest od pierwszej chwili lub nie przychodzi wcale i wtedy obraz wprost się nie urodził. Jak często niszczy go naturalizm, który się wkrada bocznymi drzwiami i zabija wizję po cichutku, tenże naturalizm, który nas przed chwilą wizją obdarzył[290].

Jeszcze kaszel, słabość, ale powrót do pracy. Nie ma jak choroba, nawet mała – lekarstwo na przemęczenie. Naraz jest czas na wszystko, kiedy chwilę przed zachorowaniem zdaje się, że nie ma już go na nic, i praca, która idzie coraz gorzej,

nie rusza, a przed nosem zobowiązania, daty, na które już nie ma sił. Półgorączki, półgrypa i zaraz wszystko odchodzi, zobowiązania wykreślasz (żadnego dramatu), daty przesuwasz, czegoś tam nie wykonujesz, za to nerwy się uspokajają i czujesz, że możesz być zdolny do pracy prawdziwej, skupionej i niepośpiesznej, bez szpicruty.

(Wspomnienie: rok 1927. Tyfus, a potem tygodnie rekonwalescencji, ten tyfus wyrwał mnie ze ślepej uliczki w malarstwie, z beznadziejnego przeciągnięcia nerwów, zacząłem widzieć jak nigdy przedtem, dopiero wtedy zaczęło mi się w sobie wiązać przeżycie, oko i ręka).

Skończyłem *Kosmos* Gombrowicza.

„Wsobność". Człowiek, który stracił związek ze światem. [...] Dlaczego Gombrowicz jest niemoralny, dlaczego czytam go coraz ze zgorszeniem, co mi się prawie w czytaniu nie zdarza. Przy tym arcypolski i co raz to zadziwiająco katolicki! W czym? Jakby w odruchowym wartościowaniu, w świadomości grzechu i zła. Literatura pisana w stanie grzechu śmiertelnego? Gombrowicz tak mi obcy, więcej – wrogi, to dla mnie sprawa o wiele ważniejsza i większa niż sprawa literatury. Nie umiem sobie z nim dać rady[291].

Zapytania do Roy Lichtensteina. 1. Obiektywne widzenie świata. 2. Reakcja przeciw mętnej abstrakcji. 3. Industrializacja. 4. U nas karykatura i afisz, u Amerykanów afisz i komiksy, te sztuki służebne, które nie zerwały nici ze światem widzialnym, może uratują związek artysty z tym światem, który go otacza. Ale czy skutkiem industrializacji jest konieczność robienia z obrazów przedmiotu gorszego od najbanalniejszego afiszu? Obrazy Lichtensteina mają świadomy wysiłek zupełnego przekreślenia malarskich zalet nie dla stworzenia nowych, industrialnych, ale dla oddania się stylowi życia amerykańskiego. To już nie nasiąkanie otaczającym światem, ale jakiś ostateczny konformizm wobec życia[292].

Moja rozmowa dziś z Roy Lichtensteinem. Twarz miła, skromnego, młodego człowieka, miła żona. Bez śladu grymasów. Zaledwie mówił parę słów po francusku, ale przecież poczułem zaraz kontakt i zaczęliśmy sobie dukwić o malarstwie. Ale natychmiast mały nachalny dyrektor galerii, Sonnabend, zaczyna mi robić jego propagandę i mówi te same wyświechtane frazesy, które czytam wszędzie. Przerywam rozmowę i wychodzę[293].

Może najważniejsze wczoraj to kupiony numer „Connaissance" z kolorowymi reprodukcjami de Staëla. To są pewnie znowu złudzenia starości, że ten dzień, gdzie w lejący deszcz – oberwanie chmury – brnąłem po zalewanych wodą ulicach,

pchałem się po zapchanych autobusach, zdawał mi się wcale nie zdradą malarstwa, ale wstępem i radością, pożyteczną, płodną dla malarstwa właśnie. I zaraz wtedy sto projektów, wyłamujących planowanie już ustalone, nie swoje tylko, ale nasze! [...]

Duże płótno dzisiaj: *Kobieta w metrze*, wielkie zmęczenie, zdaje się pierwsze płótno namalowane z pasją od paru miesięcy. Wczorajsze przeżycie w metrze, które dziś właściwie maluję, przecież to jest malarstwo, o którym marzę, i kupiona „Connaissance" z obrazami de Staëla dała mi jakby szturchnięcie w plecy, które się daje w ostatniej sekundzie skaczącemu ze spadochronem. Może to chwila, może to znowu tylko *élan*, ale spróbować przed wyjazdem tej pracy błyskawicznej, choć i takie plany na najkrótszą metę nie mogą nic znaczyć, bo tu już zupełnie jasne, że nie wola gra, a konieczność. Cóż może dać wola? Nie bruździć. Nie zaśmiecać tych przeżyć[294].

Moja pracowitość gorączkowa w malarstwie była może przez lata konieczna, to był jedyny sposób odgradzania się pracą od rozproszenia, odcięcia się od tego, co Fénelon nazywa *superflu des paroles et des conversations*, właśnie *superflu* (co zbyteczne) nie tylko w słowach, ale w zajęciach i przejęciach ludźmi, sprawami – ratunek przed nieustannymi zdradami myśli i czucia przed nieustannymi zrywami. Nie ma pisarza, człowieka, który by wnikliwiej niż Maine de Biran palcem mi wskazywał, gdzie jest mój obowiązek, ale jestem jak ta Amerykanka, o której mi przed laty opowiadała Gertrude Stein, Amerykanka, która całe życie zrywała się z miejsca na miejsce. Wędrowała po Europie (wioząc ze sobą wielkie łoże, jakoby Ludwika XIV, zakupione w Aix czy Avignon). Według Gertrudy Stein, było to odziedziczone przez nią po przodkach, zdobywcach Zachodu, którzy cięli lasy, wynosili z wagonu *rocking chair*, „obudowywali" go domkiem i zaraz lasy cięli dalej, dalej przeprowadzali tor kolejowy i znów ruszali. I znowu na nowym miejscu wynosili z wagonu *rocking chair*, obudowując go nowym domkiem. Otóż ta Amerykanka napisała do niej kartkę z Sorrento: „Jestem w miejscu, które kocham najbardziej na świecie, zostanę tu trzy dni". (Moje widzenia, moje malowanie co raz to „na trzy dni", a przecie nie mam przodków amerykańskich)[295].

Na stacji St. Lazare (rezerwuję bilety) mężczyzna w białym kitlu, z oczami Ormianina i czarną słuchawką przy uchu, na tle kolumny brudnej, żółto malowanej i czerwonej (geranium) ceraty podłogi – nad głową czarna blacha z napisem „Location". Dawno nie przeżyłem tak we mnie błyskawicznie jakby już „namalowanego" obrazu: to tło – żółć cytrynowa, pomarańczowa, bogata, brudne zielenie, biel kitla i ciężkie czernie[296].

Po pracy

Jeszcze jedno doznanie, jakbym teraz dopiero tak myślał, czuł, od siebie, od swojej wizji i wszystko, każdy cytat, każde wspomnienie obrazów czy tekstów de Staëla czy Maine de Birana, od Villona (malarza) po Goyę czy Delacroix... natura – słownik, Manet... każdy nowy obraz – skok w przepaść, Cézanne'a... przeciw myśleniu o malarstwie bez palety w ręku, Constabla... pamiętać, że cienie się ruszają, Corota... nie pozwalać sobie na brak decyzji w żadnej rzeczy, Valéry'ego – *qui*, *qui sera mangé* (kto, kto będzie pożarty), i setki innych myśli, uwag zasłyszanych, przeczytanych gdzie? kiedy? już we mnie, na mój użytek, bez mojej wiedzy nieraz przerośniętych czy sfałszowanych, odświeżają we mnie własne sto razy sprawdzone pewniki, potwierdzają, nigdy nie gniotą – to moja podręczna biblioteka, bez której nie wiem, jak bym żył[297].

Kawiarnia

Przede mną gruba kobieta w kobaltowej sukni z fioletem, włosy źle wymyte, drobne zakręcone loki. I z ramionami opalonymi, silnymi. Mężczyzna w okularach z twarzą jak lampa i małymi oczkami przy stole na kanapie różu weneckiego. Naprzeciwko w lustrze moja głowa z włosami jak u Ben Guriona. Twarz zmęczona z ostrymi smugami, które idą od nosa w dół, z kośćmi policzkowymi, ostrymi ćwieczkami oczu, z tą cerą, która jest zawsze różowofioletowa albo czerwonofioletowa. *Ce corps qui est à moi et qui n'est pas moi*. Ku górze lustro coraz różowsze z brązem. Świetność: u góry moja twarz również zaróżowiona przez czerwoność kotary przy wyjściu, chroniącej kawiarnię od słońca[298].

Zawsze to samo, ten sam moment, kiedy nagle odczuwam konieczność wyboru czy kreska, czy plama bliższe fotograficznej ścisłości, czy kreska, czy plama wyrażające samo przeżycie, które chcę przekazać; jednocześnie mnie dziwi, że decydujące zaczepienie o pejzaż to nie pierwsze spojrzenie, nieraz nawet dość obojętne, ale spojrzenie z ołówkiem w ręku, rysunek zrobiony na gorąco w chwilę potem ze wszystkimi wadami pośpiechu, jakie ten rysunek posiada. To on dla mnie pozostaje jedynym świadectwem autentycznym, punktem wyjścia, z którego buduję płótno. Więc nie natura, ale moje błyskawiczne przeżycie natury wiąże mnie z pejzażem[299].

Coraz to wraca mi poczucie, że ustawianie w kolejności malarzy, pisarzy jak bokserów czy tenisistów – ten lepszy, ten gorszy, a tamten jeszcze gorszy – poczucie, że ich krzywdzimy, że każdy z nich, jeżeli jest artystą autentycznym, jest

jedynym, i tylko wtedy, gdy tak jest odczuty, wartość jego się ujawnia. To samo z cierpieniem. Ustawianie cierpień w obiektywnej jakby hierarchii na podstawie obiektywnej ważkości powodów, które ból rodzą, jest fałszywe, bo każdy ból również jest jedyny i nieporównywalny. Jerzy St. zdecydował się na samobójstwo przed laty, bo kawa, którą mu podano, była zimna... To, co teraz pisałem, to sprawa także po części „zimnej kawy".

PP.

Ten epizod Jerzy mi sam opowiadał. Kiedyś, za młodu, gdy przebywał na południu Francji w dniach skrajnej depresji, nie wychodził z domu całymi dniami, i raz wyszedł, już po nocy, do kawiarenki nad morze, żeby się napić kawy. W kawiarni podano mu... zimną kawę. Tego już było za wiele. Wstał i wszedł do morza, żeby się utopić. (Koniec był żałosny – morze okazało się tak płytkie, że brodzić musiał bez końca z wodą po kolana, potem po pas, więc zawrócił po jakimś czasie z powrotem... do życia)[300].

Dwie nierozłączne rzeczywistości – życie przeżywane i życie zapisane – pozwalały Czapskiemu nadać kształt poszukiwaniu i rozumieniu swojego miejsca w świecie. Każdy dzień zaczynał od niemal rytualnego zanurzenia w emocjonalnym, intelektualnym i duchowym bogactwie stron swojego dziennika. Po przebudzeniu losowo wyciągał tom z półek nad łóżkiem i zagłębiał się w to, co niegdyś zapisał. Dotykanie przeszłości poruszało teraźniejszość. Nieustannie tworzył dziennik, który następnie kształtował jego samego. Na wielu autoportretach Czapski umieszcza półki wypełnione dziennikami jako namacalne świadectwo swojego życia wewnętrznego. Są to autoportrety podwójne.

Rozdział siedemnasty

Zbiór esejów Czapskiego o malarstwie i malarzach, pisanych na przestrzeni trzydziestu lat, wydany został przez Instytut Literacki w Paryżu pod tytułem *Oko*. „Ta książka jest w pierwszym rzędzie myśleniem o malarstwie z paletą w ręku" – zaznaczył we wstępie, przypominając z szacunkiem dowcipną uwagę Cézanne'a, że „niebezpiecznie myśleć o malarstwie bez palety w ręku".

> Zawsze żałowałem, że nie mam trzech rąk, bo myśli o malarstwie podczas malowania są dla mnie nie tylko najważniejsze, ale te dopiero znaczą. Gdy tylko malarz odchodzi od płótna, to doznanie odkrywcze, absolutne, jakby się zaciera, i ma się wrażenie, że wtedy myśli człowiek wyłącznie mózgiem, a nie całym sobą i każda spekulacja staje się możliwa i nie obowiązująca[301].

Na treść zbioru składają się eseje z czasów spędzonych przed wojną w Paryżu i Warszawie, eseje napisane w trakcie wojny, kiedy już jako wolny człowiek wciąż przebywał w Rosji Sowieckiej, oraz inne, powstałe po powrocie do malarskiego życia w Paryżu. Przyznając, że jego poglądy o różnych malarzach, obrazach i szkołach artystycznych zmieniały się z biegiem czasu, Czapski wydostał się z kokonu *peinture-peinture* na szersze pole krytycznej obserwacji. Obronne, teoretyczne stanowiska opisane w najwcześniejszych tekstach bledną w porównaniu z niezachwianą mocą jego powojennych esejów o takich postaciach, jak André Derain, Raoul Dufy i Chaim Soutine. Artykuły te prezentują gruntowniejszą znajomość procesu, w którym uczestniczy. Kot Jeleński wychwalał świeżość jego spojrzenia i metodologię pracy:

> Malarskie oko Czapskiego, zafascynowane codziennym pozorem, umie pozór ten przebić na wylot. Metoda jego przypomina podejście fotografa, spacerującego po świecie z aparatem przewieszonym przez ramię. Nie czyha on na obraz; przeciwnie – taki czy inny wycinek rzeczywistości narzuca mu się nagle, przemieniając bierne spojrzenie w błyskawiczną wizję. Pstryk aparatu zastępuje notatka nagryzmolona w jednym z tych grubych zeszytów oprawnych w zgrzebne płótno, z którymi nigdy się nie rozstaje. Zapis migawki rozwinie on w ciemni pamięci, zanim go przekaże na płótno[302].

Podczas gdy Czapski stale poszukiwał mistycznych skrzydeł malarstwa, jego odruchowa chęć malowania „z własnej pamięci, z wizji" kłóciła się z rodzącym się paryskim upodobaniem do lirycznej abstrakcji oraz informelu, kierunków, których tupet i ewidentny oportunizm go raziły. Na początku eseju zatytułowanego *Abstrakcja – za i przeciw* Czapski wytycza swoje terytorium: „Piszę tu o malarzach i kierunkach abstrakcyjnych, które tak czy inaczej przeszły przez pole mojej świadomości, świadomości malarza nie abstrakcyjnego"[303]. Ów esej, który wyszedł spod pióra człowieka urodzonego w dziewiętnastym wieku, jest namiętny i świetnie napisany, brak w nim jednak krytycznego dystansu. Zdając sobie sprawę, że sam przed sobą zatrzasnął drzwi, Czapski rozumie swoje ograniczenia i usiłuje znaleźć własny grunt: „myślę, że staliśmy się chyba wszyscy bardziej świadomi działania plamy barwnej czy formy geometrycznej w obrazie i bardziej wyczuleni na kombinacje ich zestawień, niezależnie od tego, co one przedstawiają i czy w ogóle coś przedstawiają. Dotyczy to również artystów, których sztuka jest najdalsza od »czystej« abstrakcji"[304]. Pomstując na artystów takich jak Georges Mathieu, Włoch Alberto Burri oraz Yves Klein, Czapski jest bardziej zapalczywy niż w którymkolwiek z pozostawionych po sobie tekstów. Uważa, że monstrualnie duże płótna Mathieu są pretensjonalne, a ich nawiązania do kaligrafii orientalnej, zen i jazzowych improwizacji pyszałkowate i powierzchowne. Lekceważy zawijasy francuskiego malarza, jego zdaniem tak samo

nic nie znaczą jak pisanie automatyczne surrealistów. Odrazą napawa go myśl o Mathieu, rozbijającym się rolls-royce'em po Paryżu. Po raz pierwszy zetknął się z ordynarnymi, zrobionymi z tkanin i odpadków konstrukcjami Burriego na Biennale w São Paulo w 1955 roku, a potem znowu w Paryżu, gdzie odkrył, że sprzedawano je za setki tysięcy franków. Zgryźliwie opisuje instalację z wyjętych ze śmietnika szmat, którą Burri wykonał dla jakiegoś włoskiego miliardera. Olbrzymie płótna Kleina, równomiernie pokryte charakterystyczną dla niego ultramaryną, przedmiot zachwytów krytyków, podnieconych obliczaniem, ilu tysięcy gąbek trzeba było użyć, „różniły się jedno od drugiego tylko formatem, zresztą były identyczne i w kolorze, i w fakturze: ultramarynowa powierzchnia bez niespodzianek"[305]. André Malraux, ówczesny minister kultury, chwalił te dzieła: „tu są artyści, którzy są wolni od świata, i może władcy świata"[306]. *Sotto voce* Czapski wyśmiewał Malraux za to, że zniżył się do takiego poziomu pompatyczności i oportunizmu. Chwalił natomiast pracę krytyka sztuki Jeana Greniera, dawnego profesora filozofii, który w Algierze uczył Camusa i wywarł na niego wpływ, za „rzadką uwagę i zupełną niezależność". W Paryżu Grenier regularnie współpracował z „Combat", gazetą lewicy niekomunistycznej, którą do 1947 roku redagował Albert Camus; jego późniejsze teksty na temat estetyki ukazywały się na łamach „Preuves" oraz „Nouvelle Revue Française". Czapski podziwiał Greniera jako krytyka, ale nie zawsze się z nim zgadzał. W eseju zatytułowanym *Prąd niepowstrzymany* skupił się na rzuconej przez Greniera uwadze na marginesie, że nic nie interesuje go bardziej niż obserwowanie, jak malarz figuratywny zamienia się w abstrakcjonistę. Według Greniera konwencjonalne tematy – pejzaż, ludzie, relacja, perspektywa – nadużyły gościnności i już nie karmią ducha. „Prąd niepowstrzymany – twierdził krytyk – ponosi w tym kierunku malarstwo współczesne. [...] Cóż możemy zrobić?"[307] Czapski, jakby mu dech zaparło, pytał, czy tak ważne zagadnienia malarstwa naprawdę można

sprowadzać do czystych konwencji. Czyż nie znaczą one więcej dla malarza? „Jest to stosunek na pewno słuszny dla krytyka — uznał — nie wystarcza jednak malarzowi”[308]. Oddziaływanie świata mody i jego destrukcyjny wpływ na odbiór malarstwa też stały się przedmiotem jego krytycyzmu. „Moda jest zjawiskiem wtórnym, skutkiem sukcesu, wiary w pewne autorytety smaku, które orzekają, że ten właśnie obraz czy ten właśnie kapelusz są piękne, są esencją nowoczesności. Te sugestie nie trwają”[309] – oświadczył Czapski. Zaczął nazywać Picassa „Diorem malarstwa”.

Żeby wzmocnić swe stanowisko, Czapski z zapałem donosił, że toczy się też proces odwrotny – oto malarz niefiguratywny staje się figuratywnym. Wschodząca gwiazda Nicolasa de Staëla fascynowała go i zachwycała. Urodzony w Rosji, został obywatelem francuskim w 1948 roku, po okresie koczowniczego życia w Maroku, Algierii i Włoszech. Pochodził z bogatego rodu szwedzkich baronów, którego korzenie sięgają dziewiątego stulecia. Dorastał w Twierdzy Pietropawłowskiej w Petersburgu, gdzie jego ojciec Rosjanin był wicegubernatorem. Gdy bolszewicy ugruntowali swoją władzę w 1919 roku, rodzina de Staëlów uciekła do Polski. Rodzice Nikołaja umarli trzy lata później, gdy chłopiec miał zaledwie osiem lat, co zwróciło uwagę Czapskiego. Najwcześniejsze prace de Staëla na etapie obiecującego malarza to szkice świętych i aniołów w stylu rosyjskich ikon. Na pewien czas znęciły go syreny surrealizmu, potem malarstwo coraz bardziej abstrakcyjne – obrazy były na ogół geometryczne, lecz zawsze bardzo nastrojowe. Pod wpływem Braque’a, który stał się jego przyjacielem i mistrzem, wykształcił przyciemnioną paletę. Dochody ze sprzedaży go nie interesowały. Był tytanem pracy na skraju nędzy. W samym 1952 roku stworzył dwieście czterdzieści dwa obrazy. Twórczość de Staëla stopniowo zaczęła docierać do odbiorców. Indywidualna wystawa w nowojorskiej Knoedler Gallery okazała się ku niemałemu zdziwieniu zarówno *succès d’estime*, jak wielkim

triumfem finansowym. Pod koniec tamtego roku de Staël podpisał kontrakt na wyłączność z francuskim marszandem w Nowym Jorku, który reprezentował Matisse'a, Braque'a i Picassa.

Sukces finansowy nie zrobił na nim większego wrażenia. Czapski pisze: „Teraz, bogaty, ma tę samą dezynwolturę, która cechowała go, gdy był biedny"[310]. Jednak w miarę jak coraz bardziej kusiła go myśl o przedmiocie, zaczęła się zmieniać jego estetyka. Uduchowione kompozycje geometryczne ustąpiły miejsca rozpoznawalnym formom – żaglówkom, fortepianom, ptakom, butelkom i ludzkim postaciom. Zaczął malować pejzaże i martwe natury. Dwa z jego bardzo dużych obrazów, *Orkiestra* i *Futboliści*, miały stać się ikonami ówczesnej paryskiej sceny artystycznej. Wbrew twierdzeniu Greniera, że większość współczesnych malarzy uważa zerwanie z naturą za konieczne, Czapski zaproponował odwrotną przemianę – de Staëla: „zrywa z abstrakcją i samotnie zaczyna powracać ku naturze. Nawrót jest trudny"[311] – pisze. Podziwiał samotne, namiętne poświęcenie się malarstwu de Staëla, jego artystyczną podróż „w dzikim galopie". Uważał go za syna marnotrawnego powracającego do swoich; z trudem powstrzymywał radość z jego triumfu w ostatnich kilku latach. „Ten artysta jakby znowu odkrywa świat"[312]. Dość obojętny na obelgi, którymi go obrzucono za zerwanie z abstrakcją, de Staël dobrze wiedział, co to izolacja, i nadal wolał działać samotnie. W marcu 1955 roku wyskoczył z okna swojej pracowni w Antibes. Miał czterdzieści jeden lat.

Ukazanie się *Martwej natury*. *Od starożytności po wiek XX*, książki napisanej przez jednego z głównych kustoszy Luwru, Charles'a Sterlinga, było dla Czapskiego ważnym wydarzeniem. Sterling, Żyd urodzony w Warszawie, działający od lat trzydziestych w Paryżu, odmówił podczas okupacji przyjęcia fałszywego dowodu „aryjskiej krwi", o który wystarał się Luwr. Uciekł do Nowego Jorku. Tam znalazł zatrudnienie przy katalogowaniu francuskich zbiorów

Metropolitan Museum. Sterling, ucieleśnienie inteligencji wizualnej połączonej z wrażliwością estetyczną, opanował język francuski dopiero w wieku lat dwudziestu, ale operował nim z talentem i pewnie. W odróżnieniu od Malraux chciał nie tyle przekonywać, co pokazywać. Analizował długie dzieje martwych natur z talentem badacza, ale świeżym okiem. Martwe natury, na ogół spychane do niższych kategorii artystycznych, lekceważono jako ryparografię, przedstawianie trywialnych, pospolitych przedmiotów (Michał Anioł wyrzucał Flamandom, że zajmują się „bezużytecznymi przedmiotami").

Sterling za wzór wziął Cézanne'a, który nieodwołalnie ustanowił, że miarą malarstwa jest malarstwo. Treść – literatura, narracje, historia – nie miała zdaniem Cézanne'a żadnego znaczenia dla tego, co miał przed oczyma. Pospolity gatunek martwej natury tak samo należał do „wzniosłych tematów" jak wszystko inne. Tak rozumując, odbudował świat kolejnymi pociągnięciami pędzla. Biedna martwa natura, wyrzucona na margines na początku dziewiętnastego wieku, odżyła pod jego czujnym okiem.

Świat już dość nagadał się o abstrakcji. Czapski z radością zajął się malarstwem rzeczy. W entuzjastycznej recenzji dzieła Sterlinga wyliczał rozmaite szkoły malowania martwych natur, od fresków w Pompejach po rzymskie mozaiki, od Giotta po van Eycka, od Velazqueza po Chardina, rezerwując szczególny entuzjazm dla Hiszpanów, Cotána i Zurbarana, Goi oraz Picassa. W nadchodzących dziesięcioleciach sam miał coraz częściej wracać do tego rodzaju malarstwa, tworząc szybko i pewną ręką jasne kompozycje „nieożywionych nieruchomych przedmiotów".

W kolejnym eseju zamieszczonym w *Oku* opisuje wizytę na wystawie arcydzieł z wiedeńskich muzeów, wypożyczonych do Petit Palais. Opuścił muzeum zachwycony pięknem płócien, które właśnie obejrzał, świadom, że ani przez chwilę nie skupił uwagi na ich treści, a tylko chłonął barwy i formę. Nie popierał tak wąskiej

perspektywy, wyrzucał sobie, że zachowuje się równie źle jak ktoś, kto patrzy na obraz wyłącznie pod kątem treści, „z pominięciem elementów plastycznych”. W swojej recenzji tego zbioru esejów przyjaciela Kot Jeleński kategorycznie odrzuca to twierdzenie:

> Nie wierzę Czapskiemu. Nie wierzę, że patrząc na wiedeńskie Breughle, ani razu nie pomyślał: „człowiek i przyroda”, „czas”, „sens czy bezsens społecznego życia”. Myślę, że Czapski ma co innego na myśli: że nie zainteresował się pozornym tematem obrazu, anegdotą: ale *Upadek Ikara* czy *Flamandzkie przysłowia* to dla samego Breughla – obojętne czy świadomie – pretekst do wyrażenia jego wizji świata: cykliczny powrót sezonów, mrówcza absurdalność ludzkich poczynań jest esencją poetycką jego dzieła. Dodajmy tu zaraz: ta poetyka jest nieodłącznie związana z „elementami plastycznymi”, jest ona bardziej jeszcze wynikiem „formy” niż „treści”[313].

Uwadze Jeleńskiego nie umyka widoczna u Czapskiego skłonność do nasycania sztuki podtekstami moralnymi. „Czy można dojść do sztuki pełnej, nie idąc nigdy tą wąską ścieżką pokory absolutnej?”[314]. Zdaniem Kota taki język „uzależnia sztukę od pewnej postawy moralnej, bliskiej chrześcijaństwa”[315]. W eseju o Cézannie Czapski napisał o koniecznym związaniu „abstrakcyjnie doskonałej w kwadracie płótna kompozycji z konkretną wizją otaczającego świata materialnego”[316]. Żeby uzasadnić to spostrzeżenie, Czapski przytacza dalej fragment listu Cézanne’a do Joachima Gasqueta: „Jeśli tajemnica mych kolorów każe innym też poczuć dreszcz, czy ich odczucie świata nie stanie się jeszcze bardziej obsesyjne, być może, ale o ileż bardziej płodne i rozkoszne”[317]. Jeleński sugeruje, że to powiązanie stanowi przykład, iż umysł Czapskiego zmierza do czegoś w rodzaju odkupienia: „Miłość Czapskiego do Cézanne’a wynika, moim zdaniem, nie z zachwytu dla »doskonałej w kwadracie płótna kompozycji« czy »scalenia« koloru i rysunku, ale z tego, że panteistyczna poetyka utożsamienia się z przyrodą, próby uchwycenia uniwersalnego rytmu jest mu szczególnie bliska. *Oko*

na każdej niemal stronie jest tej plastyki wyrazem”[318]. Kot trafnie zwrócił uwagę na dualizm Czapskiego, malarza i pisarza. Na stronach *Oka* znalazł bogactwo estetyczne i intelektualne, historię i psychologię, zainteresowania „nierozłącznie związane z głębszą, obejmującą wszystkie sfery życia, wrażliwością”[319]. Czuł, że zbiór jego esejów stanowi zarówno dokument polskiej kultury artystycznej, jak i „autobiografię wrażliwości malarskiej”[320]. Nie umknął mu wyjątkowy, skomplikowany związek między autobiograficznymi tekstami Czapskiego a jego autoportretami, pisze również wnikliwie o symbiozie wiary i sztuki w Czapskim. „Sztuka dla niego jest funkcją obiektywnej metafizyki”[321]. Oznajmia, że „do tej dziedziny sakralnej należy esencja doświadczenia religijnego, podobnie jak pewne formy doświadczenia artystycznego, jak erotyzm, narkotyki, wojna”[322]. W takich słowach Jeleński wyraża własną epikurejską naturę, odległą od ascetycznej natury swojego przyjaciela. Skąpany w ognistym blasku zmysłowości Kota, Czapski przybiera swą najbardziej mistyczną postać. Obaj dostrzegali jednak, że każde zrównanie doznania artystycznego z religijnym trzeba widzieć w kontekście coraz bardziej świeckiej epoki, w której żyli.

Jeżeli sztuka ma wystarczyć – pisze Czapski –

> jeżeli będzie neoreligią agnostycznej kultury, jeżeli jest tylko rzuconym w ciemności zapytaniem, na które nie może być odpowiedzi, bo nie ma komu odpowiadać, jeżeli Bach, Rembrandt czy Norwid są tylko zapytaniem, a nie także odpowiedzią, nicią łączącą nas z doświadczeniem innego wymiaru, o którym nawet Proust pisze w swych stronach o śmierci Bergotta – sztuka jest wtedy jak wszystko w życiu, mówiąc językiem Kiriłłowa z *Biesów*, „diabelskim wodewilem”[323].

Dostojewski zawsze był Czapskiemu bliski. Bohater literacki z *Biesów*, o którym wspomina, Aleksiej Kiriłłow, spodziewa się jedynie cierpienia i bólu. Spośród wszystkich znanych Czapskiemu

żywych ludzi najlepszym przykładem diabelskiego wodewilu życia była Anna Achmatowa. Rosyjska poetka zdołała przeżyć stalinowski terror i jego morderczy sadyzm. W 1964 roku Europejska Wspólnota Pisarzy przyznała jej nagrodę Etna-Taormina. Poetka otrzymała zgodę na podróż na Sycylię pod czujnym okiem KGB. Był to jej pierwszy od rewolucji bolszewickiej wyjazd poza granice Rosji. Następnego roku Uniwersytet Oksfordzki przyznał jej tytuł doktora *honoris causa*. Znowu dostała paszport i znowu podróżowała pod czujnym okiem KGB. W Anglii witano ją entuzjastycznie, z wielkim szacunkiem i sympatią. Podczas ceremonii kruchej już wtedy poetce biły dzwony jak podczas cerkiewnego święta. Rektor uniwersytetu zszedł ze sceny Sheldonian Theatre, by nie narazić jej na upadek na schodach. To odstępstwo od protokołu sprawiło Achmatowej dodatkową przyjemność.

Ośmielona, sama też postąpiła wbrew protokołowi i wyrwała się na parę dni do Paryża w drodze powrotnej do Moskwy. Jej przewodnicy odchodzili od zmysłów, ale w efekcie po dwudziestu trzech latach Czapski i Achmatowa ponownie znaleźli się w tych samych ścianach. Sytuacja znowu była wymuszona. Krótkie spotkanie przy obowiązkowych świadkach nie pozwalało na prawdziwy kontakt. Mimo to okazało się dla obojga niezapomniane:

> Nagły telefon: Anna Achmatowa przejazdem w Paryżu chciałaby mnie widzieć. Wyruszam natychmiast do Paryża, do hotelu przy Etoile, gdzie się zatrzymała. (PP. Notatka spisana ołówkiem zaraz po wyjściu, do której dołączam parę szczegółów zapamiętanych i niezanotowanych).
>
> Duży pokój hotelowy, Anna Andrejewna w wielkim fotelu, gruba, okazała, spokojna, przygłucha. *Très dame*. Mimo woli przypominają mi się osiemnastowieczne portrety wyidealizowanych caryc rosyjskich. Poza nią w pokoju jej wychowanka z Moskwy – młodziutka panna Kamińska, Polka z pochodzenia, towarzyszka podróży, młoda Angielka z Londynu, dawni przyjaciele z emigracji wchodzą i wychodzą.

Anna Andrejewna rok temu była w Taorminie, po odbiór międzynarodowej nagrody „Etna-Taormina”. Pierwszy wyjazd Achmatowej za granicę chyba od 1914 roku! Mówi o tej nagrodzie bardzo ironicznie, jak o jakiejś bolszewickiej kombinacji. Chciała wówczas jechać przez Paryż w drodze powrotnej, ale Surkow jej powiedział: *Wy wiernioties' tak kak prijechali*. Teraz znów wysłali ją do Anglii przez Ostendę, tak żeby nie zawadziła o Paryż.

W Londynie udało jej się uprosić ambasadę rosyjską – nareszcie pozwolenie dostała, pod warunkiem że zostanie w Paryżu nie więcej niż dwa dni. Wczoraj, nie otrzymawszy odpowiednich dla obu pań biletów do Moskwy, odłożyła wyjazd o jeden dzień – ostre wymówki w ambasadzie paryskiej za niesubordynację. Nikt jej tu oficjalnie nie przyjmował na stacji, był jeden Bouchène, kuzyn jej męża (znałem go w latach trzydziestych, jemu zawdzięczam, że mnie odnalazła).

Zostałem przez chwilę z nią sam, zaraz pytam o syna (mówiła mi o nim w Taszkiencie w 1942 roku, o jego aresztowaniu jeszcze przed wojną i wywiezieniu w niewiadomym kierunku).

Mówi mi, że spędził w obozach w sumie czternaście lat, wypuszczali, znowu zabierali, „zdobywał Berlin”, teraz jest na wolności, profesorem, napisał tezę o Hunach, jest w doskonałej formie fizycznej, „ale coś mu się w głowie pomieszało w obozie. Od powrotu mnie znienawidził i nie chce się ze mną spotykać, już trzy lata go nie widziałam”.

– *Nu cztoż* – dodaje Anna Andrejewna – *tak bywajet czto samyj blizkij czełowiek stanowitsia czużdym.*

Drugie, o co pytam, to o poetę Brodskiego. Zna go, bardzo go ceni. Wypuszczono go z obozu pod Archangielskiem na trzy dni (na Wielkanoc czy Boże Narodzenie?). „Najwyższe władze lekarskie, do których go wysłaliśmy, oceniły jego stan zdrowia jako bardzo poważny, schizofrenia etc., wrócił do obozu z wszystkimi świadectwami od lekarzy, ale lekarz tamtejszy uznał go za całkiem zdrowego”.

– *Nie ponimaju w czom dieło, wied' nikawo, nikawo nie arestujut i wdruch Brodskij!* – Achmatowa mówi dalej: – Stalin doprowadził kraj do ostatniej d e p r a w a c j i, teraz nadal jest trudno, ale bardzo dobre jest nowe pokolenie, to po Stalinie. – Mówi to z ciepłym, żywym akcentem. W ogóle mówi spokojnie, bardzo oszczędnie, bez śladu superlatywów i to daje wagę każdemu jej słowu.

O „Kulturze” słyszała od profesora Jakobsona. Wie również, że o niej pisałem, znalazła wzmiankę o tym w jakiejś bibliografii, naturalnie nie czytała.

Wspominam Terca i Arżaka (Siniawskiego i Daniela). Reaguje bardzo ostrożnie: „Nie wydaje mi się, by *Fantasticzeskije rasskazy* Terca mogłyby być napisane w Rosji” – i milknie. (Czy tak myśli naprawdę, czy może wie wszystko i dlatego tak mówi?).

> Przed Bouchène'em i przede mną deklamuje swoim półśpiewnym głosem wiersz napisany w Londynie. Ten wiersz zapisany na kartce, włożonej w karnet z londyńskimi adresami, drze na drobny mak, „znam go już na pamięć", mówi. Ten karnet także zamierza zniszczyć! Kiedy Bouchène dziwi się, że swoich własnych notatek przewieźć nie może, Achmatowa zwraca się do mnie: – *Wot widitie, sorok liet nie był w Rassiji i daże on nie panimajet! Czto gawarit' o Francuzach!*[324].

Spadłszy bez uprzedzenia z nieba, które lubiła opisywać, Anna Achmatowa, korpulentna, lecz krucha emisariuszka niepogrzebanej przeszłości, sugestywny symbol dwuznacznej, spętanej teraźniejszości, krótko bawiła w Paryżu. Po powrocie do ZSRR wyekspediowano ją z powrotem do Leningradu. Jej przewodnicy dostali od Politbiura ostrą reprymendę za to, że pozwolili na dwudniową przerwę w podróży.

Kilka miesięcy później w życiu Czapskiego pojawił się, rozluźniając uścisk przeszłości, zwiastun przyszłości, młodsza i silniejsza postać, która miała pomóc mu w dalszej drodze. W sąsiedztwie Gare Saint-Lazare, w bistrze niedaleko biura Kongresu Wolności Kultury Czapski siedział sam, kończąc posiłek, pochłonięty lekturą książki. Zygmunt Hertz, ujrzawszy go z drugiego końca sali, podszedł i zaproponował, by przysiadł się do jego stolika i poznał młodego człowieka z Warszawy. Lekkie rozdrażnienie tym, że mu przeszkodzono, ulotniło się wobec perspektywy kontaktu z nowym umysłem, świeżym spojrzeniem. Wojciech Karpiński nigdy dotąd nie spotkał Czapskiego, ale od dawna dobrze znał jego teksty o sztuce i literaturze z łamów „Kultury" oraz *Oka*. Jako licealista przeczytał *Na nieludzkiej ziemi* i *Wspomnienia starobielskie,* których egzemplarze przechowywano w dziale książek zakazanych w Bibliotece Narodowej w Warszawie; dostępu do nich udzielano tylko za specjalną zgodą. Karpiński znał już wysoki głos Czapskiego, gdyż słyszał go udzielającego wywiadu w Radiu Wolna Europa. Miał też świadomość, że Czapski, znany jako świadek historii, jako malarz nie cieszy się zainteresowaniem

polskiej inteligencji. Wszyscy zgadzali się, że jest czarującym, inteligentnym i żarliwym człowiekiem, ale czyż nie był tylko pisarzem, który bawił się malowaniem?

Karpiński miał wówczas dwadzieścia dwa lata, Czapski zbliżał się do siedemdziesiątki. Podczas tego pierwszego spotkania Karpiński natychmiast zrozumiał, że Czapski nie oddziela obrazu od słowa. Przyświecał mu tylko jeden cel: nadać sens otaczającemu go światu, wzbogacać swe życie duchowe, czy to piórem, czy pędzlem. „Ktokolwiek zetknął się z Józefem Czapskim – napisał później Karpiński – uderzony zostaje wielością jego wcieleń i jednością duchowej i fizycznej sylwetki”[325]. Widział, że Czapski lubi rozmawiać i lubi wyzwania, że jest autentycznie tolerancyjny i żądny poznawania odmiennych punktów widzenia. W zgiełku zatłoczonej paryskiej knajpy w porze obiadu panowie od razu nawiązali nić porozumienia. Najpierw mówili o książkach, potem rozmowa stopniowo zeszła na temat malarstwa. Młody człowiek z zapałem dotrzymywał artyście kroku w dyskusji.

Nazajutrz rano, przekoczowawszy na podłodze *chambre de bonne* jakiegoś przyjaciela, Karpiński znalazł list od Czapskiego wsunięty przez szparę pod drzwiami. Zastanawiał się, jak poczta w ogóle odszyfrowała niemal nieczytelny adres. Potrzebował kilku prób, zanim zdołał złamać szyfr i zaczął rozumieć słowa parustronicowej bazgraniny, kontynuację i uzupełnienie ich rozmowy przy obiedzie. Po powrocie do Warszawy Karpiński, żeby nie wzbudzać podejrzeń służb bezpieczeństwa, pisał do Czapskiego na adres rozmaitych francuskich przyjaciół, którzy dostarczali mu listy do rąk własnych. W zaciszu ich ustronnego życia narodziła się głęboka przyjaźń, która miała ich łączyć przez dekady, a stanowiła przedłużenie rozmowy, która zaczęła się niespodziewanie w gwarnej restauracji.

Z góry widać spokojną, nieruchomą kobietę w białej sukience i białych butach, siedzącą z dłońmi splecionymi na kolanach po

jednej stronie długiej brązowej kanapy. Obraz Czapskiego *Schody* jest skomponowany z perspektywy kogoś, kto pochyla się nad balustradą i omijając wzrokiem bieg schodów i podestów, spogląda na siedzącą postać na dole. Kolana kobiety wyznaczają nieznacznie przesunięty wizualny środek obrazu. Podobnie jak w przypadku własnej obciętej postaci w *Lampie i umywalce*, Czapski przedstawia kobietę bez głowy; widzimy jej skróconą postać jedynie od ramion w dół, resztę ciała zasłaniają elementy schodów. To one, wijąc się w górę, decydują o architektonicznym dynamizmie obrazu. Płótno jest przestrzennie zawiłe jak rycina Piranesiego, łączy kolistość i płynność linii z fragmentarycznością i ekscentrycznością form. Na ozdobnych, typowych dla paryskich domów spiralach z żelaza wspiera się wypolerowana drewniana poręcz, która wije się w górę wokół pustej przestrzeni nad cierpliwie czekającą, pozbawioną głowy kobiecą postacią. Poziome prostokąty (podnóżki i podstopnice schodów) oraz diagonalna siatka (kamiennych płytek na podeście) stanowią fundament obrazu. Pokaźny ciężar materiałów budowlanych ściera się z wrażeniem wirowania, to znaczy perspektywą osoby patrzącej z góry w dół klatki schodowej tworzącej ów wir.

Na wielu stronach dziennika powtarza szkice widzianej z góry siedzącej postaci. Kobieta trzyma w rękach torebkę, detal, który zniknął na płótnie, gdzie dłonie wydają się złączone i trochę zamazane. Obraz jest ujmujący i łagodny, choć z symbolicznego punktu widzenia bezgłowa kobieta z pewnością stanowi perwersyjną prowokację. Schody, gdy ktoś po nich idzie bądź zatrzymuje się, żeby na chwilę przystanąć, są miejscem przejściowym. Czapski zamienił obraz przejściowości w materialną trwałość płótna. W którymś momencie kobieta w bieli odejdzie. Wróci wyczuwalna pustka kamienia, metalu i drewna.

Czapski uparcie twierdził, że artyści nie są postaciami boskimi, ale wehikułami, że służą do rejestrowania wrażeń z widzialnego

świata, w którym mieszkają. *Schody* są takim zapisem, dziełem mistrzowskim, tchnącym napiętą, ale też obojętną, chłodną atmosferą. Następnego roku namalował kolejną kobiecą postać z dłońmi na kolanach. *Femme Forte, Silna kobieta*, to płótno, które obok *Nędzarza, Ślepca* i *Dozorcy* mieści się w kategorii obrazów, nad którymi unosi się duch Goi. Horyzontalny format przecięty jest pionowo na pół. Na lewej połowie widać starszą kobietę siedzącą na stacji kolejowej na końcu niskiej ławki z żółtych drewnianych listew. Przypominające dwuspadowy dach rondo kapelusza, ostro podwinięte nad czołem, rzuca cień na twarz kobiety. Oczy są niewyraźne, tylko mięsisty nos wystaje do światła. Dłonie są mocno splecione na kolanach. Sylwetka jest krępa, ciało skulone. Dekolt w serek odsłania pod czarnym swetrem albo żakietem trójkąt białego materiału, wyrazistą jasną plamę. Jednolicie szara ściana za kobietą stanowi przykład nijakości, malarz wykorzystuje nicość pustej przestrzeni. Skulona postać siedzi niemal na samym środku obrazu, tuż przy pionowej przegrodzie dzielącej dwie połowy płótna. Prawą stronę zapełnia dworcowa tablica, na której u góry napisano niedbale, literami tradycyjnie stosowanymi przez Czapskiego do przedstawiania tekstów reklam, słowo „Auteui", a w dwóch wierszach poniżej słowa „Femme Forte". Takie oznakowanie w jego twórczości, gdy jest czytelne, ma niewielkie znaczenie, wydaje się jednak symbolizować obecność reklam w życiu miast. Na innych obrazach Czapskiego, w których przywołuje elementy pop-artu, wielkie billboardy z paryskich i londyńskich stacji metra służą za tło współczesnych opowieści równie wymownie jak weneckie zaułki Whistlera lub leśne scenerie Watteau.

Wybór Auteuil jako stacji docelowej (ostatnia litera „l" nie mieści się na płótnie) w przypadku Czapskiego sugeruje możliwość innego jeszcze znaczenia, ponieważ tam właśnie urodził się Proust (przyznaję się w tym momencie, że wyobraźnia wodzi mnie na pokuszenie: kojarząc Auteuil z Proustem, a Prousta ze słowami

„mocna kobieta”, gotów jestem uznać tę pokorną postać za Franciszkę, uległą a wszechwładną służącą, którą narrator wykorzystuje i stawia na piedestał na kartach powieści w jej używanym odzieniu, przerobionym „z naiwnym i niezawodnym smakiem”)[326]. Słowom „Femme Forte” na reklamie towarzyszyć powinien wizerunek sprawnej i młodej kobiecej postaci. Stara kobieta, którą zamiast niej widzimy tuż obok krawędzi tablicy, wyraża siłę nie mięśni, lecz ducha. Obraz Czapskiego jest wyjątkowo ironiczny. Często widujemy takie zestawienia, zajęci swoimi sprawami. Dysproporcja między znaczeniem słów a tym, kim wydaje się kobieta, którą obok nich namalował, jest ogromna, na pierwszy rzut oka trochę komiczna, ale Czapski bez wahania łączy sprzeczne elementy i obserwator dostrzega, że skojarzenie ma sens. Patrząca prosto przed siebie kobieta wydaje się obca światu, zwrócona w głąb siebie, opanowana, nijaka, świadoma, że życie ma kres. Wtopiona w szare tło, zmierza ku niewidzialności. Jednak Czapski dostrzega w niej niezłomność, ratuje ją przed zniknięciem, oddaje jej cześć, wzmacnia jej pozycję uznaniem dla faktu, że trwa na przekór wszystkiemu. Może i jest zgnębiona, ale naprawdę wydaje się silną kobietą.

Czapski związał się z tym obrazem na tyle głęboko, że stworzył więcej płócien pod wpływem tego samego bodźca. Obrazy o tym tytule istnieją w trzech wersjach. Dwie namalował w tym samym, 1965 roku, trzecią cztery lata później. Występują między nimi nieznaczne różnice. Jedna kobieta ma przy sobie złożony parasol, zawieszony rączką na nadgarstku, druga nie ma parasola. W trzeciej wersji dłonie kobiety są rozluźnione i trzyma w nich rączkę złożonego parasola, który stoi pionowo między jej nogami. Jak van Gogh ze swymi licznymi powtórzeniami, Czapski dołącza do malarzy raz po raz powracających do ulubionego obrazu, żeby go na nowo przeżyć.

O co chodzi w obrazach Czapskiego? (Jeleński dokuczał mu, że nie mówi o tym szczerze). Pytany wprost, Czapski odpowiadał, że nie chodzi o nic. Niemniej jednak myśli emanujące z cyklu *Femme Forte* nie wydają się tylko owocem mieszania barw i wyborów kompozycyjnych, sumą „elementów plastycznych". Czapski wielokrotnie zapewnia, że jego obrazy powstają pod wpływem bodźca wzrokowego, a nie planu czy kalkulacji, ale bezgłowe postaci w *Lampie i umywalce* oraz *Schodach* dowodzą, że w swoim rozumieniu, czego obraz potrzebuje, a co w nim jest zbyteczne, wykracza daleko poza emocjonalną reakcję na wizję. Inspirację czerpie z codziennego życia, z przypadkowych obserwacji i dziwacznych zestawień, z materii widzialnego świata, ze wszystkiego, co widzi. Jednak nawet w latach niezdarnych poszukiwań w gronie kapistów jego malarskie zainteresowania rzadko, jeśli w ogóle, miały charakter wyłącznie formalny – niemal zawsze zachowywały głębszy, choć ukryty związek z treścią, ze znaczeniem. Sięgał do rozmaitych gatunków malarskich, bo jego szeroko rozpostarte skrzydła niosły w różne strony. Martwoty estetyzmu miał nadzieję uniknąć za wszelką cenę. Na wielu obrazach zapisał to, co znajdowało się tuż przed nim; w innych chciał powiedzieć coś instynktownego o bólu życia, o cierpieniu. Większość wyraża jedno i drugie, wymieszane w różnym stopniu tą samą ręką.

W recenzji pierwszego tomu poezji Elizabeth Bishop poeta i krytyk literacki Randall Jarrell napisał: „Wszystkie jej wiersze mają u dołu dopisek – »widziałam to«"[327]. Można to powiedzieć z równym przekonaniem o wszystkich obrazach Czapskiego. Doskonały przykład stanowią *Wózki na dworcu* z 1965 roku. Siedem dużych, porzuconych metalowych wózków stoi razem na peronie. Za nimi opróżniony z pasażerów pociąg tkwi bezczynnie na torach. W tym niczym niewyróżniającym się skupisku przedmiotów, zagraconej scenie przygotowanej na wejście aktorów, Czapski znajduje temat wart namalowania. Gdzie są podróżni i ich bagaże,

gdzie się podziali konduktorzy i bagażowi? Ostatni maruderzy wyszli z pociągu, jest jeszcze za wcześnie, by wsiedli do niego nowi pasażerowie. Scena jest pozbawiona ludzi – nigdzie nie widać głównego bohatera, dla którego istnieje cała ta maszyneria, sprzęt i architektura. Ciemna, stonowana paleta składa się z przygaszonych kolorów typowych dla dworców – posępnej szarości peronu, rdzawego brązu podwozia wagonu, przemysłowej zieleni ścian pociągu. Na tle tej dworcowej monochromii sześć wózków pomalowanych na kolor jarmarcznej żółci i jeden na jasnopomarańczowo przynoszą oczom ulgę. Jak intensywny oranż śpiewa z takim uczuciem, dlaczego wywołuje taką przyjemność? Czapski puszcza wodze wyobraźni, takie płótna świadczą o zaufaniu, jakie pokłada we własnej wrażliwości, o pewności, jaką zyskał, pozostając wierny pojawiającym się wizjom świata. W połowie lat sześćdziesiątych zaczął systematycznie tworzyć obrazy o wyjątkowej sile. Malarz znalazł sposób na sprostanie rzeczywistości, odkrył życie wewnętrzne najbardziej nieoczekiwanych przedmiotów i miejsc. Nie da się powiedzieć, że dworcową scenę okrywa zasłona ciszy – można sobie wyobrazić płynące z głośników zapowiedzi przyjazdów i odjazdów, dźwięk lokomotyw i gwar niewidocznych podróżnych – ale Czapski wyodrębnił na terenie wielkomiejskiego dworca kolejowego *tableau*, które tchnie spokojem prac de Chirico. Farba niemal tętni bezruchem.

Jeszcze jeden włoski malarz bezruchu wywarł silne wrażenie na Czapskim. Martwe natury Giorgia Morandiego są zwykle niewielkie i złożone z pozornie tradycyjnych zestawów dzbanów i butelek. To one i ich boloński mistrz przezierają przez blade tony i rygorystyczną kompozycję oszczędnego szkicu olejnego Czapskiego. Biały dzban z długą szyjką na blacie biurka. Naczynie ukazane jest z boku, jego ucho łączy się z korpusem u góry i w połowie wysokości, w miejscu gdzie dzban zaczyna się nieznacznie wybrzuszać. Wokół dzbana biegnie ozdobny wzór

wymodelowany w glinie, przypominający ciąg liter „w". Glazurowane na biało naczynie każe Czapskiemu szukać mnóstwa wariacji tonalnych, żeby przedstawić ów trudny do zdefiniowania niekolor. Ściana za dzbanem stanowi rozmyte pole stonowanych jasnych żółci wtartych w płótno prostymi, lecz ekspresyjnymi ruchami pędzla. W sumie płótno jest mgliste i zwiewne, namacalny jest tylko szary cień uchwytu dzbana, bardziej realny od samego naczynia. Dzban stoi na płaskiej powierzchni z drewna, którego słoje ukazane są w postaci cętkowanych plam brązów i szarości. Poniżej blatu biurka, trochę na prawo od środka, kulista gałka szuflady pełni funkcję kompozycyjnego ciężaru. Cień pod gałką namalowany został bardzo ciemną umbrą, podobnie jak dziurka od klucza w szufladzie z lewej strony oraz pas biegnący wzdłuż dolnej krawędzi płótna, ukazujący przestrzeń pod biurkiem. Obraz jest bardzo czysty, minimalistyczny: jeżeli nie liczyć ciężaru dzbana, płótno jest efemeryczne, abstrakcyjne w odbiorze niczym malarstwo barwnych płaszczyzn. Obraz, namalowany rok po śmierci Morandiego, można uznać za hołd dla klarowności i poetyckości bolońskiego malarza.

Nasturcje, płótno z tego samego roku, są bardziej barokowe. Dekoracyjna płaszczyzna pełna ciemnokoralowych, łososiowych i czerwonopomarańczowych kwiatów na błękitnoszarym tle, ma w sobie tę samą pulsującą energię co wijące się wąsy zaborczych nasturcji. Seria wykonanych kolorowymi kredkami szkiców rozjaśnia kartki dziennika Czapskiego bukietami tych kwiatów eksplodujących *en masse* oraz pojedynczymi nasturcjami, ukazanymi z pieczołowitą dbałością o szczegóły. To jednak rzadki przypadek, gdy rysunek Czapskiego wywiera mniejsze wrażenie niż gotowy obraz na płótnie. Wspaniałe, kleiste esy-floresy olejnej farby są bardziej namacalne, bardziej olśniewające i sugestywniej przywodzą na myśl żywotność i rytm natury niż odtworzenie kwiatów na papierze.

Kot Jeleński był ważnym orędownikiem Czapskiego prywatnie i publicznie. Równocześnie walczył o uznanie dla trudnej twórczości Witolda Gombrowicza. Uważał, że artyści ci, każdy na swój sposób, sprzeciwiają się paraliżującym tradycjom polskiej kultury. Z jego inicjatywy Gombrowicz poprosił Czapskiego, by o nim napisał. Kot miał nadzieję, że opublikuje tekst w numerze monograficznych pism „Cahiers de L'Herne". Przez wiele miesięcy Gombrowicz otrzymywał listy Czapskiego.

Maisons-Laffitte 11 IV 1968

Drogi Panie Witoldzie,

list Pana, zupełnie dla mnie nieoczekiwany, uderzył mnie. Nie widzę, bym mógł o Panu pisać w „L'Herne", pomijając już stronę czysto praktyczną: wystawa w Londynie w maju i związana z tym dzika harówka i ogłupienie. Jest powód zasadniczy: ciągle jeszcze nie dałem sobie, w sobie i dla siebie, rady z Gombrowiczem. Są w Panu warstwy i podwarstwy, są rzeczy, których w Panu nienawidzę, jest poczucie, że Pan konsekwentnie niszczy to, co daje mi sens istnienia jedyny. Jako moralista głosi Pan wolność każdego odruchu (oby był indywidualny, własny, a jednocześnie głosi Pan naszą absolutną współzależność), więc niech żyją wszyscy mordercy i sadyści, każdy ma prawo do swego „kawałka mięsa w zupie" z trupa chłopca przez Pana ukatrupionego, BO NIE MOGĘ UWIERZYĆ, BY PAN BYŁ BRATEM J.J. ROUSSEAU.

Nie mam narzędzia!, żeby z Panem dyskutować, nie tylko że nie jestem filozofem i nigdy poza dyletanckim skubaniem do tej dziedziny nie podszedłem, a chodzi mi w stosunku do Pana o sprawy najważniejsze, o których Pan wie. Jak podejść do mojego zarzutu zasadniczego, przekonania, że Pan na pewne sprawy jest umyślnie głuchy.

Scena w kościele (*Pornografia*), niektóre wypowiedzi w *Dzienniku* robią, że Pan mi bywa nagle bardzo bliski, jakbyśmy sobie stawiali TE SAME problemy, ale to nie ma nic do czynienia z Gombrowiczem ekwilibrystą, pozerem, Dalim polskiej literatury, świetnym pisarzem i tarantulą.

Jeszcze ciągle Gombrowiczów dla mnie jest paru, ale wiem przecie, że to jest ten sam, jeden jest w piekle, zwyczajnym „katolickim" piekle, i pracuje całe życie nad tym, żeby to piekło jakoś zorganizować, żeby było „i owszem" *potable*.

Sam Pan starannie zamurowuje wszystkie otwory swojego własnego więzienia.

Simone Weil gdzieś pisze o „piekle”, które człowiek może wyczuwać jako swoje „niebo”.

I co zostaje? Willa na Południu, światowe sukcesy – dziękuję!

I jeszcze jazgot wyznawców i jazgot wrogów: ci ostatni przestraszyli się (bo sławny) i zamilkli.

Nie umiem dotrzeć, sformułować zarzutów, które wyczuwam i poprzez które widzę w Panu wroga, przecież nie mojego, ale kogoś, który jest, cała reszta to przystawki i faramuszki.

Jestem zupełnie świadomy, jak to, co piszę, zda się Panu mętne jak teatr, podłożone pod te zwykłe klisze, które nie mniej niż Panu są mi nienawistne – i dlatego nie chciałbym pisać do „L’Herne” bez poczucia, że za to, co piszę, całkowicie odpowiadam.

Za list jeszcze raz dziękuję.

Serdecznie dłoń ściskam

Józef Czapski

PS. Telefonowałem do Kota [Jeleńskiego], mówi, że mam jeszcze czas tu się namyślić i napisać. A że już mi pewne myśli po głowie brykają, nie obiecuję Panu i się nie zarzekam.

PS. Pyta mnie Pan, czy jesteśmy na Ty czy na Pan.

Jak mamy być na Ty, kiedy jesteśmy w samym rdzeniu naszej *démarche* i naszej myśli wrogami?!

Maisons-Laffitte 23 IV 1968

Drogi Panie Witoldzie,

niepotrzebnie mnie Pan namawia, bo sam mam dużą pokusę napisania o Panu, tylko ja naprawdę nie mogę ręczyć [...].

Józef Czapski

To Berl gdzieś napisał: „piszę nie na to, żeby powiedzieć – ale żeby wiedzieć”. Coś z tego jest u mnie, nie umiem domyślać się bez pisania, więc moja pokusa pisania o Panu to chęć samemu sobie wyjaśnić i coś zrozumieć.

M. Laffitte 6 II 1969

Drogi Panie Witoldzie,

moja starcza impotencja na tym między innymi polega, że piszę listy, których nie kończę i nie wysyłam, rozrastają się i zupełnie powikłane zdają mi się nie do czytania, idą do kosza. Teraz postanowiłem ten wysłać, cokolwiek i jakkolwiek bym napisał. [...]

Ale dziś mam ochotę napisać do Pana „bezinteresownie", do Pana tylko, żeby trochę wyjaśnić, dlaczego mi tak trudno coś napisać o Panu i jakie wątki chodzą mi po głowie. Po pierwsze, ja bym mógł z równym przekonaniem na Pana naurągać, jak Pana uczcić, mój stosunek do Pana coraz bardziej jest nie tylko złożony, pełen sprzeczności, ale się coraz bardziej to przesuwa i zmienia. Odkrywam lekkomyślność, powierzchowność mego czytania w ogóle, poza paru, zaledwie paru autorami. Np. *Pornografia* znowu wzięta do ręki ubiegłego lata nie tylko podziałała na mnie silniej, ale inaczej. Przy tym przeszkody zewnętrzne i malarstwo moje od miesiąca leży, książka *Wyrwane strony*, obiecana Jerzemu Giedroyciowi, leży, siostra moja! złamała nogę, skazana jest jeszcze na 2 miesiące leżenia, i to w razie braku komplikacji, jestem za kucharkę i pielęgniarkę przy niej, człowiek nie wie, ile dreptania koło najzwyklejszych usług, które zwykle kobiety przy nas robią!

Piszę z wielkim trudem, chyba coraz większym, chciałbym bardzo, by Pan przeczytał mojego Lechonia z majowej (1968) „Kultury". To był miesiąc „tortury" dla mnie (parę kartek!).

Dziś 2 wątki mnie kuszą:

1. Gombrowicz i sztuczność

Gombrowicz, jakim go widziałem w 33(?)–35(?) roku. Ileż lat później zrozumiałem, że ta „sztuczność" to było bardzo samotne docieranie do swej formy, zrywanie pętli cudzych już w Panu umarłych czy prawie umarłych Form, że to było ratowanie siebie, swojej myśli, która się rodziła, poprzez karykaturę, deformację drapieżną otoczenia. (To Norwid pisze, że jeżeli obudzisz człowieka, rzucając mu na twarz płatek róży, nawet wtedy będziesz... brutalny!). Każda nie tylko karykatura, ale ostra wizja osobista jest odczuwana jak karykatura i fałsz, wiem coś o tym jako malarz.

Pierwsze spotkanie z Panem u mnie na Filtrowej jakie 35 lat temu zaważyło na całym moim do Pana stosunku.

Wracałem po 7 latach Paryża, odkrywałem najmłodszą polską literaturę: Andrzejewski, Miciński, Rudnicki i Gombrowicz. Z pierwszymi trzema zaraz sympatia – więcej, przyjaźń. Liczyłem na podobne odruchowo przyjazne stosunki z Panem. Znałem chyba jeszcze tylko Pana świetne opowiadania fantastyczne, to było przed *Ferdydurke*. Przyszedł Pan – i wydał mi się niemożliwie sztuczny, do tego *un jeune vieux*, mówił mi, że sztuka wcale go nie interesuje, ale że chciałby Pan

mieć 3000 złotych miesięcznie (*la somme rondelette* została mi w pamięci), żeby urządzać przyjęcia, *five o'clocki*, jak to się wówczas w Warszawie mówiło. I w żaden sposób nie udało mi się z Pana wydobyć naturalnego dźwięku głosu. Robi grymasy? Chce mnie nabić w butelkę, robiąc z siebie *un hobereau mondain*? Z tym typem nie mam żadnej ochoty więcej się spotykać.

Drugi wątek można by zacząć od naszego spotkania w „salonie literackim" Anieli Zagórskiej. Mebelki w kwiatki, ciasnota, za parawanem miednica i wiadro, Zaleski i Sieroszewski, Savery, konsul angielski z wybałuszonymi białymi oczami, francuski *attaché* ambasady, arcykulturalny „*Francuzik iz Bordo*" z brzuszkiem, etc., etc.

Widzę Pana, siedzi Pan jakoś krzywo na kanapce w kwiatki jak u dentysty i z miną lodowatą:

„Niech Pan na nich popatrzy – mówi mi Pan – niech Pan sobie wyobrazi ich wszystkich nagich tu razem zebranych".

I znowu odczułem wówczas to powiedzenie jak pozę na oryginalność, jak sztuczność, która wtedy dosłownie dyskwalifikowała mi człowieka, ale przecie to był już cały Gombrowicz z jego filozofią od ciała, z jego głodem młodości, niedojrzałości, Gombrowicz w jego prawdzie!

Napisał Pan, że już Pan widzi swoją formę u innych w listach i tekstach, zastanawia się Pan, czy będzie miał Pan jeszcze siły nową formę stworzyć.

I tu moja myśl, że już Pan może mówić o sobie w trzeciej osobie (jak de Gaulle!). Mit Gombrowicza, odbicie jego odbicia zjada Gombrowicza („biedny Gombrowicz, ile małp go oblazło" mówi mi właśnie siostra, czytając jakiś artykuł). Ja chciałbym widzieć dziś teraz jego, Gombrowicza, nagim, bo może ten Gombrowicz z mitu to już skóra węża, którą wąż porzucił? Dziś Witold po miesiącach choroby, męczony astmą, już nie deptany przez głupców, ale uczczony, którego już żadne krewetki i szampany, i nawet Noble nie cieszą. Witold *devant le vide*, widzi inny „pejzaż".

Bo Gombrowicz, ten z Pana tekstów, zdaje mi się człowiekiem, który jakby zamyka wszystkie lufciki, zatyka wszystkie szpary, z których mogłaby płynąć „aura letsza", Gombrowicz pozytywistyczny, niedopuszczający jakby możliwości innego wymiaru, Gombrowicz płaski, w piekle oderwany od przeżyć, które w ułamek sekundy mogą przemienić całe widzenie życia i dać nową wolę życia. Ale to już po jakiemuś na przeciwnym biegunie „ja, ja, ja" Gombrowiczowskiego. Tu już muszę przerwać, bo list znowu wyrzucę do kosza, ale Pan zrozumie, po jakich drogach i dnie [zmierza] moja myśl o Panu, którego między innymi rola w literaturze polskiej, jego wpływ na charakter literatury polskiej, zdaje mi się wbrew tysiącom Szubskich, nieodwracalna.

Bardzo serdeczny uścisk dłoni

Józef Czapski[328]

Gombrowicz był poruszony i wdzięczny za te wynurzenia, pełne na pozór nieprzyjaznych, gorących i sprzecznych uczuć. Intensywność i głębia rozważań Czapskiego skłoniły go do równie szczerej odpowiedzi. Żeby wyjść naprzeciw życzeniu ich wspólnego przyjaciela, odesłał Czapskiemu listy z pewną propozycją:

> Drogi Panie Józefie,
>
> moc czasu straciłem na szukanie Pana listów, które zapodziały się w czeluściach moich niezliczonych teczek. Ale oto są, proszę je przejrzeć i powiedzieć, czy zgodziłby się Pan na ogłoszenie wszystkich trzech w „L'Herne". Ja myślę, że to nawet lepsze niż ewentualny artykuł, bo bardziej żywe. Wolałbym nic nie zmieniać. Są tam rzeczy b. ciekawe, np. że jedna wizyta moja u Pana zaważyła na całym Pana do mnie stosunku, albo definicja b. szczęśliwa mojej „prozy" jak muru obronnego, za którym wyrabiałem sobie formę. I to b. na gorąco pisana. W każdym razie byłbym wdzięczny za odesłanie tych cennych dla mnie listów. Mam nadzieję, że kłopoty Państwa już się ukończyły, ja jeszcze b. słabowicie kuśtykam i długich listów nie mogę pisać.
>
> Wiele pozdrowień
>
> Witold Gombrowicz
>
> Jeśliby Pan zgodził się na publikację listów, proszę z łaski swojej odesłać je wprost Kotowi Jeleńskiemu.[329]

„Całe życie walczyłem o to, żeby nie być »pisarzem polskim«, ale sobą, Gombrowiczem"[330]. Trzy miesiące po napisaniu listu do Czapskiego z prośbą, by o nim napisał, Gombrowicz już nie żył.

CZAS SPEŁNIONY

CZĘŚĆ PIĄTA: 1979–1993

Rozdział osiemnasty

Gdy Czapski skończył siedemdziesiąt lat, coraz częściej zaczęli pojawiać się w jego życiu dużo młodsi ludzie, dzieci jego licznych siostrzenic, siostrzeńców i kuzynów. Przedstawiciele kolejnej generacji, z których wielu dorastało pod rządami komunistów, w przyćmionym blasku sławy brata swoich babć, udawali się do Maisons-Laffitte, żeby osobiście spotkać się z legendą. Wuj Józio znowu awansował, znowu odgrywał rolę *le plus grand peintre de Paris*.

Wchodząc pewnego popołudnia do holu surowego budynku z zalanej słońcem warszawskiej ulicy, musiałem oswoić wzrok z mrokiem, nim wspiąłem się po stromych i wąskich schodach z zielonego kamienia. Szedłem w odwiedziny do rodziny Janusza Przewłockiego, którego matką była siostra Czapskiego, Karla. Kiedy Czapski wrócił do Polski na początku lat trzydziestych po długim pobycie z resztą kapistów w Paryżu, on i Marynia często wyjeżdżali do położonych na wschód od Warszawy Mordów, gdzie Karla mieszkała w rodzinnym majątku męża, Henryka Przewłockiego. Czapski często tam malował. Zrobił portret Janusza, sześcioletniego blondyna kurczowo trzymającego drewnianego konika na kółkach. Przez całe życie łączyła go z siostrzeńcem ciepła i głęboka więź. Janusz zmarł w 2007 roku, ale jego żona i syn łaskawie zaprosili mnie do siebie. Wstrzymując oddech w panujących na samym szczycie schodów ciemnościach, zadzwoniłem do drzwi. Otworzyły się i maleńki podest natychmiast przemienił się w przestrzeń zalaną jasnym światłem słońca. Lekko oślepiony, wyciągnąłem rękę w poszukiwaniu oparcia i przestąpiłem próg mieszkania. W wysokim przedpokoju zdałem sobie sprawę, że stoję między

dwiema bardzo wysokimi i szczupłymi postaciami, których sylwetek w blasku światła początkowo nie byłem w stanie rozpoznać. Po chwili ktoś ścisnął mi na powitanie dłoń. Elżbieta Przewłocka, z domu Czartoryska, smukła, wtedy już dość słaba, postanowiła powitać mnie przy drzwiach, gdy tylko wspiąłem się po schodach. Jej syn Grzegorz, jeszcze wyższy od niej i równie szczupły, uśmiechnął się do mnie w roztargnieniu. Całą grupą przeszliśmy powoli w głąb mieszkania i odzyskaliśmy równowagę.

Ściany dużego jasnego pokoju były zastawione głębokimi regałami. Przez rząd okien wlewało się do środka przedwieczorne słońce. Stare ryciny, wyblakłe fotografie, rysunki i obrazy na ścianach konkurowały o uwagę. Kuszące kanapy i wyścielane krzesła, reprezentujące szeroką gamę stylów meblarskich, były elegancko rozstawione na miękkich dywanach rozłożonych na pięknym parkiecie. W kącie pokoju dumnie stało, odosobnione niczym tron, imponujące, wypolerowane na wysoki połysk, zdobne w misterne intarsje siedzisko. „Dar dla rodziny Stackelbergów od Katarzyny Wielkiej" – mruknął Grzegorz, widząc, jak mu się przyglądam, i wskazał mi wygodniejsze miejsce. (Jeden z prapradziadków Czapskiego, hrabia Stackelberg, był ambasadorem carycy w Paryżu, Madrycie i Sztokholmie).

W młodzieńczych latach Grzegorz często odwiedzał brata swojej babki. Janusz Przewłocki spełniał funkcję kogoś w rodzaju pomocnika Czapskiego, gdy wiek zaczął dawać mu się we znaki. Był jedną z bardzo niewielu osób, które potrafiły odszyfrować niewyraźne pismo Czapskiego w jego listach i dziennikach. Wuj prosił go również, jako znawcę sztuki, o komentowanie nowych obrazów. Od czasu do czasu, u schyłku życia, gdy niemal ślepy nie mógł już precyzyjnie nanieść takiego szczegółu, wręczał mu namoczony w farbie pędzel, by domalował w rogu płótna inicjały JC. Czapski narysował wiele portretów Grzegorza. Na jednym z nich, natychmiast przywodzącym na myśl modę z początków lat

siedemdziesiątych, widnieje młody człowiek z opadającą grzywą włosów, w koszuli z marszczonym gorsem w śmiały kwiecisty deseń. Czapski podarował go Grzegorzowi z dedykacją: „Portret Byrona, autor nieznany". Kolejny szkic, tuszem, przedstawia Byrona z profilu, z kręconymi włosami i błyskiem w oku. Podpis na nim brzmi: „Portret Grzegorza w stylu Delacroix".

Mimo upływu czasu związek między artystą i jego modelem był wciąż żywy. Gdy z przejmującym westchnieniem pokazywał mi jeden rysunek za drugim, rodziło się w nas obu nieokreślone uczucie. Reagując zarówno na obrazy, jaki i na ich strażnika, miałem wrażenie, że Czapski pozostaje dla Grzegorza ważnym punktem odniesienia. Długa wspinaczka z poziomu ulicy zaprowadziła mnie nie tylko do pełnego uczuć domu potomków siostry Czapskiego, ale i w mury skarbca jego dzieł. Do moich rąk wędrowały oprawione i nieoprawione prace na papierze, część w idealnym stanie, inne na rozsypujących się kartkach. Niektóre kartki pożółkły i wyblakły ze starości, na innych naniesiony tuszem obraz wydawał się świeży, ledwie wyschnięty. Położono przede mną ostrożnie całą serię rysunków przedstawiających siostry artysty – Poldzię i Karlę, Różę i Marynię. Piętrzyły się portrety zamyślonych nieruchomych postaci, robione przez dziesiątki lat, na ogół spontanicznie. Odprężone, nieupozowane kobiety wydają się całkowicie swobodne pod spojrzeniem łapczywych oczu brata, ich głowy i ciała gibkie, chude, spokojne. Mam przed oczyma obraz więzi międzyludzkich, które tworzą intymną historię rodzinną.

Potem ujrzałem masę wzruszających rysunków psów, następnie martwe natury, później pejzaże i serię następnych głów, wśród których rozpoznałem portrety Zbigniewa Herberta, André Malraux oraz Daniela Halévy'ego. W następnej kolejności, o dziwo, pojawiły się rysunki śpiących jeńców wojennych na jasnych kartkach liniowanego papieru z czasów niewoli Czapskiego w Griazowcu, a po nich kolejne, sporządzone, kiedy został zwolniony z łagru

i wędrował po Bliskim Wschodzie. Delikatne akwarele ukazywały przystojnych żołnierzy muftiego, łodzie na Tygrysie, sceny uliczne w Bagdadzie. Było też trochę rysunków z jeszcze wcześniejszych czasów, z Sankt Petersburga czasu rewolucji, machnięty ołówkiem na odwrocie kartki z opatrzonej własnym nazwiskiem papeterii czuły portret Antoniego Marylskiego, towarzysza w tołstojowszczyźnie, przedstawionego z profilu. Pokaz dzieł artysty, jednego po drugim – trwał ponad dwie godziny.

Przy herbacie pani Przewłocka opowiadała o roli swego męża w życiu Czapskiego, o tym, jak stał się skarbnicą wiedzy i anegdot, wreszcie pomocnym duchem. W późnych latach, gdy wuj Józio nie rozstawał się z dziennikami, Janusz zabrał się pod jego nadzorem do nanoszenia ołówkiem ledwie widocznych adnotacji bezpośrednio na ich kartach, żeby zidentyfikować osoby, których imiona pojawiały się w zapisach, a twarze na rysunkach. Przewłocki, zapalony historyk z zamiłowaniem do fotografii archiwalnych, znał wartość sporządzonej przez wuja obszernej dokumentacji dwudziestego stulecia. Jego kolekcja fotografii rodziny Czapskich stanowi niezwykłe źródło wiedzy.

Po śmierci Maryni Czapskiej pani Przewłocka pojechała na pewien czas do Francji, żeby przejąć opiekę nad starzejącym się wujem swego męża. Wprowadziła się do pokoju na poddaszu, który przedtem zajmowała siostra malarza. Którejś nocy zeszła przed snem piętro niżej, żeby zajrzeć do niego. Czapski leżał na podłodze pod stołem. Najwyraźniej leżał tam od dawna; nikt w domu nie słyszał, jak upadał, toteż nikt nie przyszedł mu z pomocą. Przestraszona i zatroskana, pomogła mu wstać. Widząc, że nie doznał poważnych obrażeń, uspokoiła się i zapytała, jak spędził długie godziny na podłodze. Uśmiechając się, Czapski objął ją: „Och, nie trzeba się o mnie martwić – odparł. – Po prostu leżałem tam i myślałem o Prouście”.

Na spotkaniu po wieczorze poetyckim w Teatrze Polskim w Warszawie zaproszono mnie do innych potomków rodziny Czapskich. Franz von Thun und Hohenstein, zarówno krewny, jak powinowaty Czapskiego, usłyszał, że piszę o nim. Ze skrzącymi się oczami, które jaśniały, gdy się uśmiechał, co pomagało złagodzić aurę austriackiej poprawności, jaką roztaczał wokół siebie, uprzejmie zapytał, czy mógłbym zjeść następnego dnia niedzielne śniadanie z jego rodziną. Jako że pochodził z tej samej linii rodu von Thun und Hohenstein co matka Józefa Czapskiego i miał za żonę wnuczkę jego najmłodszej siostry Róży, po której otrzymała imię, Franz wyjątkowo dobrze nadawał się do reprezentowania Józefa. Siostra Czapskiego Róża wyszła za Ignacego Plater-Zyberka i urodziła dwie córki. Starsza, Elżbieta, poślubiła Jeana Colina, a po jego śmierci Benedykta Łubieńskiego. Młodsza, Maria, nazywana Mają, poślubiła Jacka Woźniakowskiego, wybitnego historyka i krytyka sztuki, który już wcześniej samodzielnie zadzierzgnął bliskie więzi z Czapskim. Maja i Jacek Woźniakowscy mieli czworo dzieci – Henryka, Różę, Annę i Jana. Róża wyszła za Franza Thuna. Ich dzieci – Marynia, Sophie, Christoph i Jadwiga – noszą w sobie spuściznę Czapskich i Thunów.

Wchodząc nazajutrz rano do przestronnego, nieco sennego domu Franza i Róży Thunów, ujrzałem duży stół zastawiony do późnego śniadania misami owoców, półmiskami serów i słoikami z przetworami. Franz przywitał się ze mną i przeprosił za nieobecność żony, która jako posłanka do Parlamentu Europejskiego została w ostatniej chwili wezwana do Rygi na spotkanie z łotewskim prezydentem. Zaproponował kawę. Do stołu moglibyśmy siąść nieco później, powiedział, gdy już wykorzystam sposobność do spędzenia czasu z jego teściową, która rzadko schodzi na dół. Zaprowadził mnie na piętro szerokimi, wyłożonymi wykładziną schodami, wzdłuż ściany obwieszonej fotografiami, rysunkami i obrazami. Światła były przyćmione. Wydawało się oczywiste, że niektórzy domownicy wciąż śpią. Wprowadziwszy

mnie do pokoju, którego drzwi były otwarte, przedstawił mnie Mai, pięknej, starannie ubranej kobiecie o jasnym spojrzeniu i upiętych w niewielki kok siwych włosach. Na szyi miała dwa ciasne sznury pereł, a na nadgarstku grubą srebrną bransoletę. Rozmawialiśmy po francusku.

Maja, która pracowała jako biolog i nadal czynnie angażowała się w sprawy społeczne, była kopalnią wiedzy o swojej rodzinie, ale z początku wydawało się, że uważa, aby nie powiedzieć za dużo. Stopniowo wyzbyła się skrępowania, upewniwszy się, że mam wystarczającą wiedzę. Odwołując się wielokrotnie do anegdot swojego zmarłego męża, chciała, żebym wiedział, jak bardzo boli ją świadomość, że Czapski nie jest jako malarz doceniony. Ściany jej sypialni były pełne oprawionych rysunków z jego szkicowników, portretów przedstawiających ją i jej siostrę Elżbietę, ją i jej ciotkę Marynię, jej matkę Różę jako starszą kobietę oraz jej córkę Różę jako nastolatkę. „Sztuka stanowiła dla niego też formę obcowania z ludźmi, ze światem”[331] – napisał Jacek Woźniakowski w hołdzie malarzowi.

Maja była ożywiona i oświadczyła, że czuje się dosyć dobrze, by towarzyszyć nam na dole. Zeszliśmy powoli. W pomalowanej na kolor musztardowy jadalni z barwną dekoracyjną tkaniną z filcowanej wełny obficie zastawiono stół. W jednym kącie pokoju ujrzałem dziewiętnastowieczny portret, na którym, przyjrzawszy się bliżej, rozpoznałem matkę Czapskiego, a babcię Mai, w pozycji siedzącej, przy oknie, obok palmy, z otwartą książką, przypuszczalnie Biblią, w dłoni. Nawet gdy siedziała, wydawała się wysoka. Zastygła na brzegu krzesła w długiej sukni z białego jedwabiu. Rudawe włosy miała splecione w ciasny warkocz zwinięty na czubku głowy. Jej twarz była długa i wąska. Portret przywodził mi na myśl fragment z dziennika Czapskiego:

> A chwile szczęścia? Dywan jasny w ciemne desenie, bawię się na nim w klocki. Mama siedzi tuż na fotelu albo przy biurku (mahoń i złote okucia z brązu), zapach

hiacyntów w doniczkach, które ogrodnik przynosił na wiosnę, pełno słońca. Błysk złotorudy włosów mamy pod światło. Czy mi się dziś zdaje? poczucie absolutne i „na zawsze” bezpieczeństwa, szczęście[332].

Kiedy patrzyłem na portret Józefy Czapskiej, zdumiało mnie, jak bardzo wszystkie jej dzieci przypominały matkę, która wywodziła się z rodu Thunów. Cofając się od obrazu, zdałem sobie sprawę, że znajduję się w domu, w którym jeszcze raz połączyły się gałęzie Thunów i Czapskich. Wszyscy wyglądali na spokrewnionych.

Gdy usiedliśmy, Franz miał okazję podzielić się ze mną częścią swoich wspomnień ze spotkań z Czapskim. Wspominał, jak w letnie wieczory jeździli wspólnie po francuskiej prowincji maleńkim fiatem z otwieranym dachem, każdy z głową wystającą wysoko nad przednią szybę. „Aleśmy pędzili! Wuj Józio był tak pełen emocji, tak wszystko przeżywał, że w jednej chwili mógł się śmiać, a chwilę później oczy szkliły mu się łzami”. W tym momencie przerwało nam rozmowę wejście najmłodszej córki, Jadwigi, z włosami mokrymi jeszcze po kąpieli. Pierwsze pytanie skierowała do mnie, zaciekawiona moim zainteresowaniem wujem jej babci, którego obrazy i rysunki stanowiły stały element jej życia. Franz z wyraźną przyjemnością ustąpił w rozmowie pola swej pełnej energii córce. Wykształcona w międzynarodowej szkole, stale podróżująca Jadwiga mówi doskonale po angielsku z amerykańskim akcentem.

Około wpół do pierwszej, po ponad dwóch godzinach słuchania opowieści o Czapskim z ust przedstawicieli trzech pokoleń, do jadalni wkroczył jeszcze jeden Thun, Christoph, zwany Babu. Brat Jadwigi, najwyraźniej dochodzący do siebie po nieprzespanej nocy, bardzo niedawno wrócił ze Stanów Zjednoczonych, gdzie grał na perkusji ze swoją warszawską kapelą na festiwalu muzycznym South by Southwest w Austin w Teksasie. Wydał się trochę zaskoczony widokiem Amerykanina siedzącego przy śniadaniowym stole między ojcem a siostrą i rozmawiającego z babcią po francusku o jej wuju. Ja ze swej strony nie mogłem się nadziwić

jego postaci. Widząc go wchodzącego do jadalni, czułem się tak, jakby dwudziestodwuletni Józef Czapski we własnej osobie zbliżał się do mnie wolnym krokiem z wyciągniętą dłonią. Podobieństwo było uderzające.

Mniej więcej godzinę później nadszedł czas, bym wrócił do hotelu, z którego wyruszyłem pieszo wczesnym rankiem, przemierzając pół miasta. Uraczywszy się jedzeniem, pobudzony kofeiną Christoph był gotowy rozpocząć dzień. Zadeklarował, że chętnie mnie gdzieś podwiezie. Pożegnałem się z rodziną Thunów i władowaliśmy się do dużej poobijanej furgonetki zaparkowanej przed domem. Sznur pojazdów powoli przesuwał się w kierunku centrum, a my kontynuowaliśmy rozmowę, dyskutując o niezależnej scenie muzycznej, polskim kinie, teksaskich grillach i temu podobnych rzeczach. Gdy zbliżaliśmy się do hotelu, Christoph zjechał na bok i zatrzymał samochód. Już miałem wysiadać, gdy zaskoczył mnie, wyłączając silnik. Zapytał z zakłopotaniem, czy miałbym coś przeciwko temu, by zadał mi pytanie o swojego sławnego krewnego. „Słyszę o nim przez całe życie – oświadczył z pewnym niepokojem. – Jest niczym unoszący się duch. Ale rozmowa o nim z rodziną zawsze dochodzi do pewnego punktu, w którym się urywa, jakby natrafiała na mur. Słyszałem jakieś pogłoski wykraczające poza granice legendy, lecz w rodzinie nikt nie chce o tym rozmawiać. Pan chyba dużo o nim wie". Długa pauza. „Czy był gejem?".

Nie byłem nieprzygotowany na takie pytanie, odetchnąłem więc z ulgą, że ktoś zadaje je wprost. Może i mamy dwudziesty pierwszy wiek, ale bawiłem w Polsce, kraju, gdzie wiele spraw jak było, tak jest tabu. Czułem, że nie powinienem tego uprzejmego i szczerego sobowtóra Józefa Czapskiego zbyć. Nie chciałem zirytować członków rodziny informacjami o ich sławnym krewnym, którego sam nigdy nie spotkałem. Było jednak dla mnie jasne, że wykręcanie się od odpowiedzi byłoby błędem. Skoro Czapski nie

miał co do siebie złudzeń, Christoph, zadawszy pytanie bez ogródek, miał prawo do szczerej odpowiedzi. Wziąłem głęboki oddech. „Sypiał zarówno z mężczyznami, jak i z kobietami – odparłem – ale sądzę, że preferencje miał przede wszystkim homoerotyczne. W zasadzie więc odpowiedź na twoje pytanie jest twierdząca".

„Hm – odparł, wzruszając ramionami i kiwając głową. – *Cool*".

Uruchomił z powrotem silnik, wyciągnął rękę i uścisnął mi dłoń na pożegnanie.

Pochłonięci rozmową zmierzaliśmy spod Wawelu w stronę Starego Miasta środkiem szerokiej wybrukowanej ulicy dla pieszych. Mikołaj Nowak-Rogoziński nagle podniósł wzrok, spojrzał w bok i się uśmiechnął. Ładnie ubrana kobieta o jasnorudych włosach oglądała wystawę sklepu. Mikołaj uścisnął jej dłoń. Porozmawiawszy z nią chwilę, odwrócił się, wskazał na mnie i podszedł, żeby mnie przedstawić. Róża Thun była w dość pogodnym nastroju i najwyraźniej wiedziała, kim jestem, bo od razu powiedziała: „Moja matka nieczęsto już zadaje sobie trud schodzenia na parter. Naprawdę przyjemnie spędziła z panem czas". Staliśmy we troje i rozmawialiśmy przez mniej więcej dziesięć minut, tworząc nieruchomą wysepkę wśród fal mieszkańców i turystów. Kilka razy ludzie podchodzili, żeby zamienić z nią kilka słów lub uścisnąć jej rękę, albo tylko ukłonić się nieznacznie w dowód uznania. Urodzona parlamentarzystka, w której jasnych oczach błyska żywiołowa serdeczność, zręcznie radzi sobie z formalnościami, których wymaga rola polityka. Zadzwonił telefon w jej torebce. Przepraszając, powiedziała, że musi odebrać, i odwróciła się od nas, pochylając głowę i przybierając poważniejszy ton niż w rozmowie z nami. Mikołaj i ja ruszyliśmy dalej. Wspomniał jej, że nazajutrz wybieramy się do Warszawy; po południu Róża zaproponowała, żebyśmy pojechali tym samym pociągiem.

Znaleźliśmy pusty przedział i podczas trzygodzinnej podróży prowadziliśmy nieprzerwaną rozmowę. Widziałem jej portret namalowany przez Czapskiego i miałem nadzieję, że pamięta przeżycia towarzyszące pozowaniu do niego. Ów portret piętnastoletniej Róży zafrapował mnie; patrzy z niego prosto na widza, odrobinę skrępowana, ale nie przestraszona. Siedzi przy stole w ciemnoniebieskiej bluzce bez rękawów, włosy ma modnie obcięte na chłopaka, jej dłoń spoczywa na rozłożonym na blacie stołu albumie pełnym reprodukcji obrazów. Odchyla się na krześle, jakby chciała powiedzieć: „Jestem gotowa tak siedzieć, tylko jak długo jeszcze?”. Obrazy w albumie chyba jej nie interesują.

Róża przewróciła oczami.

Byłam dzieckiem, sytuacja była dla mnie trochę dziwna i krępująca, ale on starał się, jak mógł.

Spotkałam go w Paryżu w 1969 roku, gdy po raz pierwszy dostałam paszport. Jechałam na kilka tygodni na kurs francuskiego i rodzice powiedzieli, żebym odwiedziła wuja Józia i ciocię Marynię, ale żebym nie zawracała im zbytnio głowy, bo są bardzo zajętymi ludźmi. I rzeczywiście byli. W domu „Kultury” zawsze było mnóstwo ludzi.

Teraz, gdy mam własne dzieci, myślę o tym spotkaniu trochę inaczej: oni przecież dzieci nie mieli, więc co mogli robić z nastolatką? Wuj Józio zabrał mnie do Luwru. Nie pokazał mi *Mony Lisy* ani innych głośnych arcydzieł, tylko zaprowadził do sali z północnoeuropejskimi małymi martwymi naturami – obrazy z motylami, tulipanami i kawałkami owoców, które według niego mogły się spodobać młodej dziewczynie. Zadawał mi pytania, co mi się podoba najbardziej, a w pewnym momencie nachylił się do mnie i konspiracyjnym szeptem zapytał, który obraz bym ukradła i zabrała do domu. Powiedział, że on już wybrał. Muszę przyznać, że z początku byłam przerażona, nie wiedząc, że nie mówi poważnie – dopiero co przyjechałam z Polski, gdzie nie robiło się takich żartów.

Był artystą i kochał piękne obrazy. Otaczał się książkami o sztuce i własnymi obrazami. Ważne było dla niego piękno zewnętrzne świata. Oboje z Marynią byli bardzo biedni, ale to nigdy nie stanowiło dla nich problemu. Z ludźmi z ich świata zazwyczaj bywa tak, że nawet gdy mają naprawdę bardzo niewiele, nie sposób domyślić się tej biedy, szczególnie gdy się siada z nimi do stołu, co jest prawdziwym rytuałem, niemal sakramentem. Nakrywa się stół, przygotowuje miejsca, każdy

dostaje kieliszek, nawet jeśli będzie tylko woda, rozkłada się sztućce i talerze, nawet gdy do jedzenia jest tylko kawałek chleba. To nie był przypadek wuja Józia i cioci Maryni. Zupełnie nie troszczyli się o jedzenie, robili trochę miejsca na stole do pracy, nie zwracali uwagi na to, co jedzą, i starali się skończyć jak najszybciej, żeby wrócić do swoich zajęć. Żadnych rytuałów. Nie przykładali wagi do ubrań ani wystroju swoich pokoi. Wuj Józio tworzył piękne obrazy, ale był ślepy na estetykę miejsca, w którym mieszkał. Nie dbali o to, nawet tego nie dostrzegali. W tym sensie naprawdę należeli do cyganerii.

Thunowie byli wielką i bardzo starą rodziną austriacką, Czapscy, nie tak liczni, byli Polakami. Matka wuja Józia, austriacka arystokratka, chciała, by dzieci były Polakami. Świetnie pamiętam siostry Czapskie, które mieszkały w Polsce. Wszystkie były szalenie wysokie, dużo wyższe od innych kobiet. Z trudem zdobywały pasujące ubrania, musiały nosić męskie buty, gdyż nie robiono damskich w ich rozmiarze. Wuj Józio także był bardzo wysoki. Miał w sobie wiele zarówno z Thunów, jak i Czapskich.

Syn Catherine Djurklou, Nils, potężny, wysoki mężczyzna o rubasznym sposobie bycia, występujący głównie w listach swojej matki, był kolejną młodą osobą, która pojawiła się wówczas w życiu Czapskiego. Malarz wkleił do dziennika zdjęcie szykownego młodzieńca w swetrze i krawacie, z fajką w dłoni, siedzącego pod jednym z obrazów Czapskiego w salonie sztokholmskiego domu rodziny Djurklou. Przez dwadzieścia pięć lat, od jego narodzin poprzez szkołę podstawową i uniwersytet, Catherine regularnie pisała do Czapskiego o Nilsie, potem z matczyną dumą i czułością rejestrowała zmienne koleje jego miłosnych związków oraz próby zrobienia kariery w różnych zawodach. W Bibliotece Książąt Czartoryskich czytałem jej listy do Czapskiego – ich korespondencji kres położyła dopiero śmierć Catherine w 1977 roku. Miałem pewien dylemat. Liczyłem, że uda mi się zobaczyć część obrazów, które otrzymywała przez lata od Czapskiego i opisywała w listach, ale nie byłem pewien, jak przedstawić się komuś, kogo matkę przez wiele dekad łączyła miłość z człowiekiem, który nie był jego ojcem. Ile Nils wiedział o Czapskim? Co wiedział o charakterze jego znajomości z matką? (Ile ja tak naprawdę wiedziałem, nawet po

lekturze jej listów?). Pierwsza wymiana e-maili z Nilsem była zachęcająca. Oczywiście, że pamięta Czapskiego, jego nazwisko jest mu dobrze znane od dzieciństwa. Obrazy, które odziedziczył po matce, wiszą teraz w jego domu w Helsingborgu. Pamiętał, że podczas jednej z wizyt w Paryżu, kiedy był mały, matka zabrała go do Maisons-Laffitte. Oczywiście mogę w każdej chwili przyjechać i zobaczyć obrazy.

Czapski zachował ponad sto listów Catherine. Tchną przywiązaniem, wdzięcznością, podskórną tęsknotą. Czy ona zachowała jego listy do niej? Catherine nie żyła od ponad czterdziestu lat; jeśli listy wyszły na światło dzienne, jeżeli Nils je czytał, czego się z nich dowiem? Listy te z pewnością zostały napisane, ale bez znajomości ich treści nie da się określić charakteru relacji tych dwojga. Bez względu na to, jak konsekwentnie Catherine wyznaje miłość i wspomina o radości z jego czułych listów, nie sposób wiedzieć, czy Czapski odpowiadał równie silnym uczuciem.

W drodze do Szwecji zatrzymałem się w Kopenhadze, gdzie spędziłem wiele godzin z rzeźbami i obrazami Giacomettiego w Louisiana Museum of Modern Art. Kilka lat wcześniej odbyła się tu wystawa „Cézanne i Giacometti, drogi zwątpienia”; myśląc o Czapskim, wielokrotnie wracałem do jej świetnego katalogu. Nieśmiałość i skromność, cechy upodabniające Cézanne’a do Giacomettiego, ich odrębne, lecz podobne „drogi zwątpienia”, dostarczają ram, które pomogły mi zbliżyć się do artysty takiego jak Czapski – jego własna, konsekwentna i samotna podróż w pogoni za swą wizją przyniosła jedynie niepewne poczucie spełnienia. O Cézannie Giacometti napisał, „że dzięki niemu zakwestionowane zostało całe nasze widzenie rzeczywistości”. O sobie twierdził: „nie tworzę po to, by produkować piękne obrazy lub rzeźby. Sztuka to jedynie sposób widzenia”. Czapski ucieleśniał to rozumienie sztuki, wielokrotnie powtarzanymi słowami mówił to samo.

Drogi wszystkich tych artystów prowadziły przez Luwr. Żeby ujrzeć Czapskiego w pełni, trzeba wziąć pod uwagę wiele aspektów – jego wybory estetyczne, filozoficzne, jego dar opiewania cudzych prawd i destylowania z nich własnej. Ukształtowały go artystyczne i poetyckie głosy Cézanne'a, Bonnarda, Prousta, Goi, Tołstoja, Norwida, Giacomettiego, Morandiego i Simone Weil. Czerpał siłę z ich pewności i odwagę z ich zwątpienia.

Nieopodal Louisiany wsiadłem na prom płynący przez cieśninę Sund, kanał oddzielający Morze Północne od Bałtyku, wąską granicę między Danią a Szwecją. Prom odpływał z Helsingøru, zwanego również Elsynorem; targana wiatrem przystań nieopodal piętnastowiecznego zamku Kronborg, w którym rozegrać się miała tragedia Hamleta. Płynąc do szwedzkiego Helsingborga na spotkanie z synem Catherine Djurklou, oddałem się rozmyślaniom o duńskim księciu i jego wyraźnie zagmatwanych poglądach na miłosne związki swojej matki. Pamiętałem o Catherine oraz jej listach miłosnych do Czapskiego i zastanawiałem się, co Nils mógł wiedzieć bądź nie wiedzieć o tym romansie. Obleciał mnie strach. „Tak to świadomość czyni nas tchórzami i naturalne rumieńce porywu namysł rozcieńcza w chorobliwą bladość"[333].

Z nabrzeża przeszedłem pod górę niewielki dystans kilku kwartałów do mieszkania Nilsa i jego żony Lilie, obojga dobrze po siedemdziesiątce. Powitali mnie serdecznie – Nils cichy, lecz pełen energii, Lilie wygadana i uprzejma, wiecznie młoda skandynawska piękność. Wydawało się, że wstępna wymiana listów zawczasu uczyniła z nas przyjaciół. Zaprosiwszy mnie do środka, zaproponowali kieliszek znakomitego szampana. Wznieśliśmy toast za nasze spotkanie, pokłoniliśmy się Czapskiemu (znowu miałem wrażenie, że coś mnie tutaj przyciągnęło niemal poza moją świadomością). Wchodząc do wygodnego, zalanego światłem salonu, spostrzegłem trzy płótna Czapskiego. Dość konwencjonalna martwa natura z kieliszkiem czerwonego wina i zielonym jabłkiem

wisiała nisko na ścianie tuż nad kanapą. Drugi obraz, umieszczony w głębi pokoju, we wnęce, przedstawiał dwóch mężczyzn, jednego młodego, drugiego lekko zgarbionego ze starości, stojących na przeciwległych krańcach baru. Trzeci olej, niesamowite studium kobiecej twarzy, wisiał tuż nad krzesłem z wysokim oparciem, na którym z kieliszkiem w dłoni siedział Nils. Kobieta zerka z obrazu prosto na widza, ale wyraz jej twarzy jest nieprzenikniony. Budzi nieodparte wrażenie smutku i wyobcowania, jej zastygła poza obejmuje pierwszy plan i środek płótna, podczas gdy za nią tętni gwarne kawiarniane życie. Obraz bardzo potrzebował czyszczenia – jego melancholijny nastrój potęgował nagromadzony przez lata brud – ustaliłem jednak, że wbrew moim początkowym przypuszczeniom nie jest to portret Catherine.

Zanim zasiedliśmy do obiadu, Nils i Lilie oprowadzili mnie po mieszkaniu. Tu i ówdzie znajdowały się pojedyncze fotografie Catherine. Młoda Kanadyjka z klasy średniej o olśniewającej urodzie Debory Kerr stała się elegancką szwedzką baronową (zamiast zostać polską hrabiną). W sypialni gospodarzy spostrzegłem na ścianie rysunek Jeana Colina, wykonany czerwoną i czarną kredką ze śladami akwareli szkic, przedstawiający dachy i kominy. Wyeksponowano również kilka zrobionych przez Czapskiego rysunków portretowych Catherine, szczególnie wyraziste były dwa szkice z profilu. Portret ślubny autorstwa znanego fotografa ukazywał Lilie i Nilsa jako piękną młodą parę. Pokazali mi albumy ze zdjęciami Nilsa i jego matki z różnych okresów; na jednym z nich, z początku lat sześćdziesiątych, matka i syn tańczą twista na zatłoczonym parkiecie.

Podczas obiadu przy kuchennym stole opowiedzieli mi więcej o sobie, o Catherine i jej mężu Gustavie, ojcu Nilsa, oraz o tym, co wiedzieli na temat Czapskiego. Ponieważ czytałem obszerne relacje Catherine o tym, jak Nils i Lilie się poznali, oraz o zwykłych trudnościach z wychowywaniem małych dzieci, znaczna część ich

opowieści była mi znana. Gdy siedzieliśmy przy kawie, zapytałem Nilsa, czy on i Czapski kiedykolwiek się spotkali. Rozpromienił się. „Mam dla pana drobną niespodziankę" – rzekł, wstał i wrócił z małym laptopem. Lilie zaczęła sprzątać ze stołu, trzymając się na tyle blisko, żeby w razie potrzeby dorzucić swoją wersję opowieści. „W roku tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym szóstym – zaczął – postanowiliśmy z Lilie się pobrać. Lilie właśnie została wybrana przez szwedzkiego projektanta mody do prezentowania jego nowej kolekcji w Paryżu. Chwilowo nie pracowałem, więc też pojechałem do Paryża i oglądałem, jak Lilie wraz z dziewięcioma innymi młodymi Szwedkami pracuje na pokazach mody". Nils przycisnął klawisz w swoim komputerze i na ekranie pojawił się niemy, porysowany, czarno-biały materiał filmowy. Kamera podąża za grupą smukłych ślicznotek w szokująco kusych spódniczkach przemierzającą Paryż – Ogród Luksemburski, Trocadéro i Pola Elizejskie. Od czasu do czasu najeżdża na uroczą, bezpretensjonalną Lilie, która popisuje się ubraniami i dobrze się bawi. Kilka razy zatrzymuje się na Nilsie, bezsprzecznie dumnym z Lilie i zadurzonym w niej po uszy. Uroczy, niesamowicie niewinny film skończył się po kilku minutach. Przed wciśnięciem następnego klawisza Nils pochylił się i rzekł: „Niech pan ma oczy szeroko otwarte". Znowu Paryż, nowe miejsce. Ogródek kawiarniany, słoneczne popołudnie, stoliki ustawione pod markizą przy jednym z wielkich bulwarów pełnych tanich restauracji. Kamerzysta obrócił się w stronę fasady kawiarni, stara się nie wchodzić w drogę kelnerom w fartuchach, wychodzącym z niej z zastawionymi tacami. Nagle ukazuje się Lilie zrobiona na bóstwo, uśmiecha się promiennie do kamery. Tuż za nią idzie jeszcze jedna postać – to Czapski prostuje się po tym, jak musiał schylić głowę, żeby zmieścić się w drzwiach. On również uśmiecha się szeroko, elegancki i dobroduszny, ale już po chwili film raptownie się kończy. Filmowa relacja jest krótka, lecz sugestywna, nakręcił ją sam Nils podczas uroczystego obiadu, na który Czapski zaprosił

nowożeńców. Nie znali w Paryżu nikogo, nigdy nie zapomnieli życzliwości, jaką im wtedy okazał.

Chociaż widzieli, że jestem zachwycony niespodziewanym występem Czapskiego na filmie, wyczułem, że żałują, iż mają do opowiedzenia tak niewiele. Starałem się zachować dobrą minę, ale swojego lekkiego rozczarowania pewnie nie zdołałem ukryć. A oni nie mieli niczego więcej. Nie będzie ukrytych listów do przeczytania, malarz nie potwierdzi, że odwzajemniał miłość. Kiedy zastanawiałem się nad charakterem przyjaźni między matką Nilsa a Czapskim, Nils powiedział niepytany, że wie, iż była bardzo serdeczna. Przyznał, że jego ojciec z pewnością nie żywił sympatii do tego człowieka, nie podobało mu się, że jego żona wiecznie pędziła do Paryża, żeby się z nim spotkać. „Oczywiście – dodał Nils, mając na myśli Czapskiego – był homoseksualistą".

Gustave Djurklou zmarł w 1972 roku po długiej chorobie, która na lata przykuła go do łóżka. Kiedy pięć lat później umarła Catherine, Nils napisał do Czapskiego, żeby poinformować go o szczegółach, i zwrócił się z prośbą: czy zechciałby udostępnić Lilie i jemu jeden ze szkiców, na których uwiecznił jego matkę? Chcieli oboje umieścić jego kopię na okolicznościowych kartkach, które rodzina rozsyłała, żeby wyrazić wdzięczność za życzliwość okazaną na wieść o śmierci Catherine. „Byłbym też wdzięczny, gdybyś napisał o tym, czego nie wiem zbyt dobrze, a co bardzo mnie interesuje, czyli jak poznałeś moją matkę". W liście Nils wspomniał, że w szpitalu widział na stoliku przy łóżku matki zniszczony od częstego czytania egzemplarz francuskiego wydania *Europy w rodzinie*, opisanych przez Marynię dziejów rodu Czapskich. „Często rozmawialiśmy o Twojej siostrze i o Tobie. Jestem szczerze przekonany, że matka kochała Was bardziej niż kogokolwiek na świecie poza swoją rodziną". W odpowiedzi Czapski napisał, jak niezwykłą osobą była Catherine i jak będzie mu jej brakowało. W liście nie znalazły się jednak odpowiedzi na pytania Nilsa.

Rozdział dziewiętnasty

Do Maisons-Laffitte przyszedł zaadresowany do Czapskiego list. W liście pytano go, czy zna dedykowany mu wiersz Anny Achmatowej, która niespełna rok po krótkim pobycie w Paryżu zmarła na niewydolność serca. Achmatowa pracowała nad tym wierszem przez wiele lat, jak zawsze, uczyła się go na pamięć i liczyła, że zaufani przyjaciele też to robią. Nikomu nie zdradziła, kto był inspiracją do napisania utworu. Autorka listu chciała dociec, co malarz wie o tym wierszu, wydrukowanym w dwóch różnych wersjach, skończonym w 1959 roku.

Czapski nie wiedział nic. Nie miał pojęcia o jego istnieniu. Pisząc o Achmatowej, przytacza fragment tego listu:

„Posyłam Panu fotokopię poematu *Iz cikła Taszkientskije stranicy* z książki *Biez wremieni*, Moskwa–Leningrad 1965. Pierwszą rozmowę w związku z nim miałam z przyjaciółką Achmatowej [Lidią Czukowską], ona mi wskazała różnice między dwiema wersjami i powiedziała mi, że Achmatowa nie śmiała w pierwszej wersji, która ukazała się w druku, pomieścić słowa Warszawa (wydanie moskiewskie 1961 rok), ale że to teraz już możliwe. Spytała mnie, czy wiem, o kim tam poetka mówi. Powiedziałam, że nie. A ona na to: «Ja wiem, ale nie powiem, powiem tylko, że tu słowo Warszawa da pani odpowiedź».

Parę dni potem mówi mi pani X. (również bliski człowiek Achmatowej) [Nadieżda Mandelsztam]: „Nie rozumiem, dlaczego nie chciano pani powiedzieć, o kim mowa w tym wierszu, to był malarz polski, który przybył do Taszkientu w czasie wojny i którego Anna Achmatowa spotkała». Co do mnie (pisze moja korespondentka), jestem pewna, że jedynym Polakiem, którego wówczas widziała, był pan”.

Tyle w liście. Sam nie mam wątpliwości, że ten wiersz z 1959 roku to poetyckie wspomnienie po siedemnastu latach tej nocy, kiedy ją odprowadzałem od Aleksieja Tołstoja, po wieczorze, który opisałem w książce, na którym czytałem *à livre ouvert* Norwida i wiersze Balińskiego i Słonimskiego, które do nas nadeszły z Londynu.

Pamiętam jeszcze łzy w oczach Achmatowej, kiedy niezręcznie tłumaczyłem *Kolędę warszawską*.

I jeśli chcesz już narodzić w cieniu
Warszawskich zgliszcz
To lepiej zaraz po narodzeniu
Rzuć go na krzyż.

Achmatowa obiecała wówczas ten wiersz tłumaczyć. Potem ona deklamowała swój *Poemat bez bohatera*. Do tego przeżycia nie wracam, opisałem je w książce. Pamiętam, jak ją odprowadzałem późną nocą. Był księżyc. Po zaduchu dnia oddychalne powietrze. Oboje byliśmy pijani wierszami. Anna Andrejewna po paru krokach pozbyła się dość bezceremonialnie kogoś, kto wraz ze mną chciał ją odprowadzać. I wtedy mi wyznała śmiertelny niepokój i strach o syna. „*Ja całowała sapagi wsiem znatnym balszewikam, cztoby mnie skazali, żyw li on ili miortw – ja niczewo nie uznała*", i nagle ta kobieta, jakby o sztucznym zachowaniu w salonie Tołstoja, dostojnika stalinowskiego, z dystansem do nas wszystkich, stała mi się nagle po ludzku bliską, inną kobietą i do dna tragicznym człowiekiem. Wtedy jeszcze powiedziała mi: „Nie wiem, co to jest, przecież się prawie nie znamy, a pan jest mi bliższy od tych wszystkich ludzi naokoło mnie". Czuła najprościej, rozmawiając ze mną, inne powietrze, większą swobodę, brak strachu, który wówczas w Rosji dławił każdy oddech, wszystkich, dosłownie wszystkich[334].

Zaczął się zastanawiać, czy podczas ich ostatniego spotkania w Paryżu Achmatowa czekała, żeby wspomniał o wierszu, o którego istnieniu nie wiedział. Kiedy przysłano mu wreszcie jego kopię, wkleił go do dziennika. Obok napisał: „Według Nadieżdy Mandelsztam ten wiersz był mnie poświęcony. W pierwszej drukowanej wersji nawet słowo Warszawa było ze strachu przed cenzurą wykreślone"[335]. Poemat, opublikowany po raz pierwszy w 1961 roku, nosi datę grudzień 1959:

Z cyklu *Stronice taszkienckie*

W tamtą noc, gdyśmy wzajem rozum w sobie zmącili,
Mrok jedynie nam wróżył rychły kres wspólnej chwili;

Mamrotały jak zawsze aryki,
Azjatycko pachniały goździki.

Uliczkami obcego miasta szliśmy pomału,
Poprzez pieśń pełną dymu, północ pełną upału,
Nie śmiąc spojrzeć sobie w twarze, sami,
Z gwiazdozbiorem Węża nad głowami.

Mogło to być w Stambule albo nawet w Bagdadzie –
Nie w Warszawie, niestety, ani też w Leningradzie;
Obcość trwała w krąg, gorzka i postna
Jak dławiące powietrze sieroctwa.

I zdawało się: wieki kroczą miastem tym burym,
I gdzieś dłoń niewidzialna uderzała w tamburyn,
I zaklęte w dźwięk sekretne hasło,
Otwierając nam mrok, w mroku gasło.

A my czuliśmy, jak nas mgła tajemna spowija,
Jak pod stopę się kładzie ziemia jakby niczyja –
Ale księżyc feluką ze srebra
Przeciął mrok, wspólną noc nam odebrał...

I jeżeli twe losy, dla mnie nieprzeniknione,
Sprawią, że i ty wspomnisz tamtą noc, tamten moment –
Wiedz, że komuś przyśniła się święta
Owa chwila; że ktoś wciąż pamięta.

(tłum. Stanisław Barańczak)

Samotna jak on, jak on wpatrzona w ducha mijających stuleci, Achmatowa umieszcza i Czapskiego, i siebie w wiecznym czyśćcu, który historyk sztuki Aby Warburg nazywa *das Nachleben der Antike*, pośmiertnym życiem antyku. Gwiazdozbiór Węża, jedyna konstelacja złożona z dwóch niesąsiadujących ze sobą części,

z których każda oznacza połowę węża zwróconego głową na zachód, a ogonem na wschód, wisi nad nimi obojgiem na nocnym niebie. Między oddzielonymi połówkami niezależny gwiazdozbiór symbolizuje starożytnego uzdrowiciela Asklepiosa, trzymającego węża w rękach. Ten niebiański podział odzwierciedla oddzielne ziemskie ciała poniżej, idące wspólnie, lecz osobno, „we mgle tajemnej" na Ziemi, „nie śmiąc spojrzeć sobie w twarze", każde ze swoją niedolą, ale zespoleni zbawiennym oddziaływaniem poezji i nieprawdopodobnym odkryciem siebie nawzajem. Wiedzą, że „ktoś wyśnił [noc tamtą] w świętej godzinie". Rosyjski literaturoznawca Wiktor Erlich, którego ojciec popełnił samobójstwo w więzieniu NKWD, zauważa, że „niewielu współczesnych Achmatowej było obdarzonych tak wyjątkowym zmysłem świętości jak Józef Czapski"[336]. Czapski pisał:

> Jak wdzięczny jej jestem za ten wiersz, za to, że chciała mnie jeszcze widzieć w Paryżu, jak nie umiem sobie dziś dać z tym rady, że nie dane mi było mówić z nią i jej słuchać, tak jak wtedy, że nie przeczuwałem nawet, że to krótkie, prawie że w tłumie spotkanie było ostatnie, że jej więcej nie zobaczę, że nie powiem jej już, czym były i czym są dla mnie niektóre jej wiersze i tamto taszkienckie spotkanie[337].

Począwszy od 1970 roku, Czapski spędzał letnie miesiące w miasteczku Sailly, około pięćdziesięciu pięciu kilometrów na północny zachód od Paryża, w bardzo skromnym hotelu, którego właścicielką i zarządczynią była Antonina Niemojowska, znana jako Tuta, siostrzenica jednego z jego szwagrów. Hotel Au Sel Fin stanowił cel podróży polskich wychodźców, skromną, banalną placówkę we francuskim stylu, z tapetami w wypukłe lilie i zasłonami w śmiały kwiatowy deseń, ceratą na stole, lampami ze starych butelek po winie, dużymi szafami i wyboistymi materacami na łóżkach. Posiłki przynoszono z kuchni hotelowego bistra, którego bar stanowił ośrodek życia towarzyskiego mieściny. Strome kręte

schody prowadzące z parteru do pokoi na piętrze stały się tematem niemal magiczno-realistycznego obrazu Czapskiego, pozbawionego ludzi, lecz pełnego uczuć. Pod opieką nieprzewidywalnej Tuty Au Sel Fin stał się dla Czapskiego i Maryni na starość niemal drugim domem. Tuta, na przemian troskliwa albo opryskliwa, była wiecznie w tarapatach finansowych. Czapski przekształcał swój pokój hotelowy w letnią pracownię, w której malował przez długie, pełne jaskrawego słońca dni. Z hotelu wyruszał na spacery po polach i niskich pofałdowanych wzgórzach Île-de-France, krainy usianej małymi gospodarstwami i lasami, inspiracji mnóstwa pejzaży o palecie czerpiącej z utrzymującego się długo w noc światła i sezonowych zmian koloru. Prowadził na te spacery, zazwyczaj kilkukilometrowe i kilkugodzinne, wybranych gości. „Wróciłem do Paryża bardzo zmęczony – wspomina Wojciech Karpiński – ale kilka godzin później zadzwonił do mnie i chciał kontynuować rozmowę". Kot Jeleński znalazł się na tym odludziu pod obstrzałem nieprzewidywalnych strapień przyjaciela: „Ty nigdy tak naprawdę nie zrozumiałeś mojego stosunku do Cézanne'a!" – wykrzyknął sędziwy malarz, wracając do wątku prowadzonej od ponad dwudziestu lat rozmowy.

W Szwajcarii zaczęło rosnąć grono odbiorców jego twórczości. Czapski utrzymywał stały kontakt z Galerie Motte w Genewie, miejscu swojej pierwszej powojennej wystawy. Galeria zapowiedziała retrospektywę Czapskiego w 1971 roku i wystawę jego nowych prac rok później. Retrospektywa zgromadziła ponad siedemdziesiąt dzieł na płótnie i papierze. Najwcześniejsze płótno pochodziło z 1950 roku, najnowsze ledwie wyschło. Osiem wystawionych prac zostało ukończonych niedługo przed otwarciem wystawy. Bliski przyjaciel, serbski pisarz i wydawca Vladimir Dimitrijević, twórca wydawnictwa L'Age d'Homme, kupił jedną z nich, frapujący obraz *Stara kobieta przed pociągiem*, przedstawiający zapadającą w pamięć udręczoną postać, stojącą

siostrę starszych, siedzących *Femmes fortes*, „silnych kobiet". Widok tego płótna o sile psychologicznej Goi i matisse'owskim operowaniu farbą nasuwa pytanie, jaki inny malarz potrafiłby przywołać cienie tych malarzy, łącząc ich style w jednym uderzającym obrazie. Dowodzi on bardzo szczególnej wrażliwości Czapskiego.

Obojętny, gdy szło o sprzedawanie własnych dzieł, Czapski nigdy nie zabiegał o protekcję, ale członkowie kilku zamożnych rodzin, z którymi był daleko spokrewniony, regularnie kupowali jego prace na dorocznych pokazach w Paryżu i Londynie. Wiele z tych obrazów wypożyczono na retrospektywę od kolekcjonerów, którzy mieli swój udział we wspieraniu malarza przez poprzednie dwie dekady, między innymi od Jeanne Hersch, Cécile Mühlstein-Nourissier, lady Frances Phipps oraz Gilles'a, markiza de Boisgelin. Cécile Mühlstein, córka Diane de Rothschild i dyplomaty Anatola Mühlsteina, starego przyjaciela Czapskiego, który zmarł w 1957 roku, sama była malarką. Jeden z obrazów, które wypożyczyła, *Kobieta z psem* z 1960 roku, przedstawia pulchną kobietę w czymś, co wygląda na futro, spacerującą zimą po plaży w Bretanii, i podążającego za nią małego psa. Kobietą tą jest Lily Pastré, szczodra mecenaska, której wielką posiadłość na Lazurowym Wybrzeżu Czapski odwiedzał przed wojną i z której korzystał jako z malarskiego pleneru. Skomplikowany psychologicznie portret Beatrice de Rothschild, kuzynki Cécile Mühlstein, ukazuje skrępowanie pozującej, co świadczy o tym, że dzieło mogło powstać na zlecenie, czego Czapski w zasadzie nie lubił, ale na co mógł się wyjątkowo zgodzić, gdy szczególnie potrzebował pieniędzy. Atrakcyjna młoda kobieta o surowym spojrzeniu, z rękami skrzyżowanymi w wyzywającej pozie, też wydaje się niezadowolona z udziału w tym przedsięwzięciu. Z mieszaniny rozdrażnienia i znudzenia powstało przenikliwe, frapujące, ale nieco odpychające studium malarskie – owoc spotkania dwóch całkowicie niezależnych wrażliwości.

Gilles, markiz de Boisgelin, francuski arystokrata, był właścicielem dużej posiadłości w Bretanii. Służył w wojsku podczas drugiej wojny światowej, został ranny jako członek ruchu oporu i odznaczony za waleczność. Tuż po wojnie, jako dyplomata w ambasadzie Francji w Waszyngtonie, w wirze imprez towarzyskich poznał swoją przyszłą żonę, Jolantę Wańkowicz. Ojciec Jolanty pracował wówczas w polskiej ambasadzie. Po tym, jak para ta się pobrała i wróciła do Francji w 1952 roku, Jolanta przedstawiła Gilles'a Czapskiemu, dobremu przyjacielowi jej rodziny. Majątek rodzinny Wańkowiczów koło Mińska, podobnie jak Przyłuki, przepadł po podpisaniu ryskiego traktatu pokojowego w 1921 roku. Boisgelin, człowiek przystojny i elegancki, zamówił u Czapskiego swój portret. Malarz nie był szczęśliwy, ale portret usatysfakcjonował markiza na tyle, że zaczął kupować inne jego obrazy. Zgromadził kolekcję dwudziestu dwóch olejów, jedno płótno rocznie, malowane co parę miesięcy między 1954 a 1977 rokiem, i jeszcze więcej rysunków. Jak często bywa między artystą i mecenasem, w ich wzajemnych relacjach nie brakowało gwałtownych sztormów na spokojnym na ogół morzu.

Boisgelin i Mühlstein-Nourissier należeli do osób zamożnych z polskimi korzeniami lub koneksjami rodzinnymi, które chciały wspierać artystyczne dążenia Czapskiego bardziej z szacunku dla człowieka niż z podziwu dla jego obrazów. (W opisie kolekcji Boisgelinów napisano: „Para postanowiła kolekcjonować obrazy Czapskiego nie tylko z uwagi na ich piękno, ale także po to, żeby wspierać walkę o niepodległość Polski, w szczególności za pośrednictwem »Kultury« z siedzibą w Maisons-Laffitte"). Jednakże w wyniku szwajcarskiej retrospektywy pewna młoda Francuzka zainteresowała się bardzo wystawionymi dziełami. Jej późniejsza książka o Czapskim, *La main et l'espace*, miała poszerzyć grono odbiorców malarza i zwiększyć uznanie dla jego obrazów. Murielle Werner-Gagnebin była żoną Erica Wernera, którego dysertacja filozoficzna na Uniwersytecie Genewskim powstała pod kierunkiem

Jeanne Hersch. W 1970 roku Jeanne Hersch, która kończyła właśnie sześćdziesiąt lat, zaprosiła trzydzieścioro przyjaciół do wioski w Austrii, tuż przy szwajcarskiej granicy, na przyjęcie. Murielle i Eric słyszeli wcześniej, jak Hersch wychwala zalety swego polskiego przyjaciela malarza – teraz mieli okazję go poznać. Dla Murielle Werner-Gagnebin było to ważne i płodne spotkanie. Pomysł książki o Czapskim kiełkował w jej głowie, gdy kilka miesięcy później, na otwarciu genewskiej retrospektywy, stanęła w sali pełnej obrazów. Pomysł dojrzał. Odbyła wiele podróży z Genewy do Paryża, od czasu do czasu zatrzymywała się nawet w siedzibie „Kultury". „Murielka" stawiała przed Czapskim zagadnienia filozoficzne, on w odpowiedzi perorował o Pascalu i Dostojewskim, Henrym Jamesie i Thomasie Hardym; wszystko to wykorzystała później w analizie jego obrazów. Czapski nie odmawiał jej i jej młodemu mężowi czasu. W swoim stylu zasypał ją listami. Jej listy do niego szybko przerodziły się z pełnych szacunku, oficjalnych pytań w osobistą korespondencję. W tygodniach swojej retrospektywy Czapski często kursował między Paryżem a Genewą i niejednokrotnie korzystał z gościny Wernerów.

Pewnego dnia pojawił się bez zapowiedzi na zajęciach, które Eric Werner prowadził na uniwersytecie. Werner zdawał sobie sprawę z obecności siedemdziesięciopięcioletniego dżentelmena siedzącego w głębi sali wypełnionej studentami. Wykonane tuszem i kolorowymi kredkami rysunki posłużyły za szkice do obrazu olejnego. Gotowy portret Erica Wernera, z 1971 roku, zatytułowany przez Murielle *Młody filozof* i reprodukowany w jej książce o Czapskim, jest długi i wąski, ma format sześćdziesiąt na sto dwadzieścia centymetrów. Głowa i ramiona Wernera znajdują się pośrodku dolnej części pionowego płótna. Czapski ukazał go w rdzawopomarańczowej marynarce, białej koszuli i czerwono-brązowym krawacie, siedzącego na ławce z wielkim lustrem za plecami. Dłonie ma splecione, przedramiona spoczywają wzdłuż

dolnego brzegu obrazu, jak na wielu portretach niderlandzkich malarzy. Głowa, zwieńczona bujną rudawozłotą czupryną, jest przesadnie duża, niemal jak karykaturalne wyobrażenie intelektualisty, z czaszką powiększoną, aby mieściła całą pracę mózgu. Rysy twarzy portretowanego wydają się drobne w porównaniu z masywnym czołem; jest w poważnym nastroju. Mistrzowsko oddane oczy są nieco rozbiegane, skierowane w tej chwili w dół i w lewo, pełne tłumionych uczuć i wątpliwości. Filozof patrzy nie na świat, lecz w głąb siebie. Być może uczy studentów, ale nie nawiązał z nimi kontaktu. Kontakt wydaje się w najlepszym razie luźny.

W lustrze za plecami Wernera pojawia się odbicie jego ramion i tyłu głowy, kolejna masa szarych komórek, twardy dysk *avant la lettre*. Pusta przestrzeń w odbitym obrazie nad zrośniętymi niczym u bliźniąt syjamskich głowami podzielona jest na trzy pasma bieli, obwiedzione jasnoniebieskimi prążkami. Wzdłuż prawej strony lustra biegnie ozdobna złocona rama z misternym wzorem, rozciągająca się od sylwetki Wernera aż do górnej krawędzi płótna, narzucająca kierunek spojrzeniu widza. *Młody filozof* przywodzi na myśl elementy kilku autoportretów polskiego malarza. Olbrzymie lustro w złoconej ramie, rezerwuar odbitej w nim przestrzeni, przypomina wizerunek Czapskiego idącego korytarzem hotelowym w przedwojennym *Autoportrecie w lustrze*, a zabieg kompozycyjny polegający na umieszczeniu na samym dole pionowego obrazu najważniejszego motywu w postaci głowy pochłoniętego sobą modela, jest powtórzeniem rozwiązania z *Autoportretu z żarówką*.

Werner miał mieszane odczucia co do swojego wizerunku. Zdawał sobie sprawę, że Czapski przyszedł na jego zajęcia i robił jakieś szkice, ale nie podejrzewał, że wykorzysta je do namalowania obrazu olejnego.

> Czapski nigdy nie wspomniał, że pracuje nad obrazem. Nigdy mi go nie pokazał. Moi rodzice kupili go w 1973 roku. I właśnie w ich domu ujrzałem go po raz

pierwszy. Od razu mi się nie spodobał. Nie przystawał do wyobrażenia, jakie miałem o sobie. Naprawdę nie myślałem, że tak wyglądam. Rodzicom chyba początkowo się podobał (inaczej po co mieliby go kupować?), ale szybko im się znudził. W końcu wcisnęli go mnie – przecież to mnie przedstawiał. Ale co ja miałem z nim zrobić? [338]

Kilka lat później, przenosząc się z Genewy do Lozanny, Werner kazał swój portret starannie zapakować i umieścić chwilowo za metalową drabiną w szafie wnękowej w nowym domu. W tym prowizorycznym schowku obraz pozostał przez ponad dwadzieścia lat. Kiedy po rozpakowaniu płótna w końcu znowu mu się przyjrzał, odkrył podobieństwo, którego wcześniej nie dostrzegał. Czapski widział go trafnie. Perspektywa czasu uświadomiła mu, że początkowa niemożność rozpoznania siebie na portrecie nie świadczyła o tym, że artysta nie potrafił uchwycić istoty modela, ale o tym, że jego istota nie była jeszcze wyraźnie ukształtowana. Czapski to właśnie widział i namalował. Kiedy powstawał portret, właśnie ukazała się dysertacja Wernera na temat Camusa i Sartre'a. Jej autora skrytykowano za to, że przedstawił tych dwóch filozofów jako istoty abstrakcyjne, a nie ludzi żyjących w czasie rzeczywistym, w historii. Werner nie był w stanie rozbudować ich charakterów. Czapski zdołał zdiagnozować ten mankament u Wernera, widząc, jak typ umysłu młodego człowieka dławi jego kontakt z życiem. Nie chcąc wówczas rozpoznać siebie w tym stadium, dopiero dwadzieścia lat później umiał docenić to, co dostrzegł Czapski. Uznał, że malarz, działając niczym psychoanalityk, wiedział o „młodym filozofie" więcej, niż młody filozof sam o sobie:

Chyba rozbudzał moją świadomość. „Poznaj siebie! Przestań słuchać głosów innych ludzi, pozwól, by kierowały tobą twoje własne pragnienia. Tak właśnie dojrzejesz, tak staniesz się prawdziwym filozofem. W rzeczywistości nie wiesz, kim jesteś, i właśnie to chciałem ci pokazać na moim obrazie. On przedstawia cię takiego, jaki jesteś. Mógłbyś rzec, że to karykatura, twoje czoło jest zupełnie

nieproporcjonalne w stosunku do reszty twarzy, ale to naprawdę ty, nieprawdaż? Nie oczekuję, że spodoba ci się mój obraz, ale wierz mi, któregoś dnia przyniesie ci radość". Dostrzegł, że różne części mojej duszy nie rozwijają się w tym samym rytmie, brak im harmonii. Uczucia, namiętności, życie nie były u mnie równie wyraźnie określone, jak mój umysł. Żyłem jednostronnie. Czapski obnażył tę nierównowagę[339].

*

Ludwik Hering w końcu, po wielu latach starań, otrzymał paszport, co pozwoliło mu wyjechać z Polski. W Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej paszporty były własnością państwa, nie ludzi. W roku 1972 wniosek paszportowy Heringa został rozpatrzony pozytywnie. Czapski zachęcał go do przyjazdu do Paryża i zgromadził pieniądze na pokrycie jego wydatków – bez tego Hering nigdy nie mógłby wyjechać. Ich spotkanie po z górą trzydziestu latach było przełomowe, ale niełatwe. Hering, wymęczony życiem pełnym bezustannych ograniczeń i konfrontacji, wpadł w przygnębienie i nie potrafił zebrać się do dalszego pisania. Czapski stale go zachęcał, starając się ze wszystkich sił nakłonić przyjaciela do przełamania wewnętrznego oporu:

Byłeś zawsze samotny i oporny, zawsze gardziłeś każdą ideologią, również moją [...]. Ale ja Cię błagam, p i s z, pisz, jeżeli nie możesz, jeżeli nie chcesz wydawać, to dla mnie. To piekło, któreśmy wszyscy widzieli, tę podłość ludzką, to ludzkie cierpienie, które Ty właśnie czujesz jak nikt, niech zostanie dla kogoś, niech pozostanie iskra, ślad w sztuce Twojej. Ty możesz wszystko odrzucić, nienawidzić Polaków i Polski, i Pana Boga, ale Ty musisz dać swoje jedyne świadectwo prawdy. Niech Cię nie pożre sceptycyzm i nie opuszczaj mnie. Bo tylko w Tobie czuję się zupełnie sobą[340].

Dzieliło ich, jak zawsze, diametralnie różne podejście do wiary. Heringowi, dziecku protestantyzmu, brakowało zrozumienia dla idei Boga, takiej, jak ją pojmował Czapski. Był co do tego nieugięty, co zawsze przerażało Czapskiego. Jednak łączyło ich silne

przywiązanie, znacząca różnica filozoficzna nie rozerwała tej więzi, nie stłumiła potrzeby kontaktu. Po powrocie do Warszawy Heringa zatrzymała i przesłuchiwała Służba Bezpieczeństwa. Siedziba „Kultury” w Maisons-Laffitte była stale obserwowana przez polskich agentów, zauważyli, jak wchodził i wychodził.

*

W 1973 roku Vladimir Dimitrijević przedstawił Czapskiego w Paryżu swoim szwajcarskim przyjaciołom, Richardowi i Barbarze Aeschlimannom. Małżeństwo pochodziło z Chexbres, małej mieściny na północnym brzegu Jeziora Genewskiego, ze spektakularnymi widokami przez francuską Górną Sabaudię na masyw Mont Blanc. Rok później wszyscy spotkali się ponownie w Paryżu na wernisażu wystawy Czapskiego w Galerie Lambert na Wyspie św. Ludwika, parę kroków od jego dawnej bazy w Hôtel Lambert. Termin otwarcia wybrano tak, żeby zbiegł się z publikacją książki Murielle Werner-Gagnebin. W galerii zebrał się radosny tłum. Aeschlimannowie, bardzo poruszeni obrazami, szybko kupili jeden z najnowszych, widok stacji rozrządowej przy Gare Saint-Lazare, zatytułowany *Wjazd do Paryża*.

Kiedy wieczorem galerię zamknięto, grupa świętujących, wśród nich Czapski, Dimitrijević, Jeanne Hersch, Kot Jeleński, Wernerowie oraz Aeschlimannowie, zajęła miejsca przy dużym stole w pobliskiej restauracji. Czapski nie mógł wtedy przewidzieć, że już niebawem między nim a Aeschlimannami zacznie się zawiązywać wyjątkowa więź; nie zdawał sobie sprawy, że właśnie rozpoczyna się ważny etap jego malarskiej kariery. Wkrótce Barbara i Richard Aeschlimannowie wpadli na pomysł otwarcia w Szwajcarii komercyjnej galerii sztuki, której głównym celem miało być pokazanie twórczości Józefa Czapskiego. Z samarytańskim zapałem byli zdecydowani zatroszczyć się o dobro artysty i wyasygnować swoje środki finansowe na potrzeby starzejącego się malarza, który

żył z dnia na dzień, bez oszczędności i poczucia bezpieczeństwa. Z myślą o Czapskim powstała galeria i został zrealizowany plan podboju. Nadal prezentował swoje dzieła w galeriach Paryża i Londynu, a raz do roku, przez piętnaście lat, miał również wystawę w Chexbres. Przez ten czas Galerie Plexus sprzedała więcej jego prac niż inne galerie, dzięki czemu Czapski zaopatrywał się w materiały malarskie i wiązał koniec z końcem. Występujący w podwójnych rolach – marszanda i mecenasa, sprzedawcy i nabywcy – Aeschlimannowie zgromadzili w końcu własną kolekcję ponad dwustu płócien, największy na świecie zbiór obrazów Czapskiego.

Po pokazie w Paryżu, retrospektywie w Genewie i ukazaniu się drukiem ocen jego dorobku artystycznego mogło się wydawać, że liczący siedemdziesiąt osiem lat Czapski wkracza w pożegnalną fazę życia. Spoglądanie wstecz i podsumowywanie nie bardzo go jednak zajmowało. Autoportret z roku jego wystawy w Galerie Lambert ukazuje wysokiego, siwowłosego malarza przyglądającego się swojej twarzy zza szkieł okularów w czarnej kanciastej oprawie. Maluje siebie przy pracy, górny róg płótna na sztalugach jest przechylony ku niemu. Wyraz twarzy ma obojętny, zajęty jest studiowaniem siebie, to wszystko, co widać. Dwie równoległe półki z książkami, zamocowane wysoko na ścianie, powyżej ramion malarza, zapewniają zorientowanemu w przeważającej mierze pionowo obrazowi poziome punkty zaczepienia. Niższa z półek mieści zestaw przechylonych w lewo książek w identycznej czarnej oprawie, tomy jego dziennika, zawsze w zasięgu ręki; na górnej półce inne, ważne dla niego książki przechylają się w prawo. Czapski umieszcza swoją głowę w aureoli książek. Na sobie ma przewiązany ciasno w pasie czerwony szlafrok z ołówkiem w kieszeni na piersi, jakby właśnie wstał z łóżka, narzucił na siebie, co miał pod ręką, i wracał do pracy.

Po całym dniu wytężonej pracy, uwagi całkowitej (ileż godzin stania i nieustannego ruchu od i do płótna), o ileż mniej zmęczenia niż po dniu zatracania się z ludźmi i w ludziach.

Pomimo całego podejrzliwego wobec siebie krytycyzmu muszę przyznać, że robię dla siebie odkrycia i krok naprzód w metodzie: większa bezwzględność, bez cienia pośpiechu przed każdym położeniem, choć czas z wiekiem coraz bardziej wyliczony. (Proust, Proust! O tym malarzu, który szedł w góry, by uchwycić, namalować dolinę z góry widzianą, i kiedy doszedł, już słońce zachodziło i już było za późno), jednoczesne myślenie kompozycyjne, największa wolność wobec natury „pożerającej" (ostrzeżenie Bonnarda), technika na przyszłość inna. Parę dużych palet, więcej pędzli, morze terpentyny, stosy szmat, żeby nie być hamowanym w rozpędzie.

O odkryciach

Każde moje odkrycie (pod pędzlem) – to prawdy najprostsze i już sto razy odkryte, ale to jedyna droga: dotknąć, spotkać swych mistrzów, zapomniawszy o nich przedtem, ani powtarzając ich, ani kopiując.

Wszystko trzeba na nowo całym sobą pod pędzlem odkryć, to może być czterdzieści lat po tym, jak odkrycie już usłyszałeś, pojąłeś, ale pojąłeś intelektualnie, nawet uczuciowo, ale nie w swojej pracy, i nie na końcu swojego pędzla.

Moje dawno przez innych odkryte prawdy dziś mi się wiążą najbardziej z metodą pracy Matisse'a, którego tak silnie już ile lat temu przeżyłem; wydaje mi się ona najświeższa, najinteligentniej i najświadomiej łącząca stosunek do natury i jednocześnie do problemów abstrakcji w obrazie[341].

Kiedy wystawa w Galerie Lambert została zamknięta, Dimitrijević zapytał Richarda Aeschlimanna, czy przewiezie furgonetką obrazy Czapskiego z Paryża do Lozanny, żeby właściciel tamtejszej galerii mógł wybrać prace na kolejny pokaz. Aeschlimann miał wtedy okazję spotkać się z kierującym galerią czarującym i bardzo staroświeckim Francuzem. Siedząc na niskiej kanapie ustawionej w pustym pokoju, marszand zastanawiał się, które z pięćdziesięciu sześciu obrazów olejnych i trzydziestu sześciu akwarel wybrać. Aeschlimann zawieszał je kolejno na białej ścianie. Czapski także był obecny, gdy zapadały decyzje, co jest do przyjęcia, a co nie.

Francuz dokonywał wyboru bez większych ceregieli, po prostu mówił tak albo nie, niekiedy skwapliwie, kiedy indziej dopiero po dłuższym namyśle. Prace zostały podzielone na dwie grupy, do przyjęcia i nie do przyjęcia. „Nie, to nie" – mówił, kręcąc głową. „Tak, w porządku, to może być". Czapski, przysłuchując się z uwagą, przyjmował to wszystko bez mrugnięcia okiem. Kierując się wyobrażeniami o pokupności obrazów, lozański marszand konsekwentnie odrzucał prace, które Aeschlimann uważał za ambitne i przejmujące. To przeżycie poruszyło go i zasmuciło. Fakt, że Czapski znosił tak nonszalanckie osądzanie jego twórczości, było szokiem dla dwudziestodziewięcioletniego Aeschlimanna, który był bardziej przewrażliwiony niż siedemdziesięcioośmioletni malarz.

Mimo to Szwajcar przyznał, że wybrane przez marszanda prace rzeczywiście złożyły się na piękną wystawę. W Lozannie pojawiło się pełno plakatów z nazwiskiem Czapskiego, zaprojektowanych i rozlepionych w mieście na koszt Dimitrijevicia. Na otwarciu była pełna sala, Czapski miał okazję rozmawiać o swojej twórczości nie tylko ze starymi przyjaciółmi, ale także z zupełnie nieznanymi osobami. Mimo rynkowego rozeznania marszanda sprzedała się tylko jedna praca, szkic akwarelą. To komercyjne niepowodzenie wyzwoliło w Aeschlimannie żyłkę przedsiębiorcy. Skoro obrazy były już w Szwajcarii, zaproponował Czapskiemu wystawę w Chexbres. Czapski się zgodził. Małżonkowie przystąpili do akcji, wynajęli salę i zaczęli ją zmieniać w galerię. Tak powstała Galerie Plexus. Mając niewiele doświadczenia, ale dużo zapału i energii, Aeschlimannowie urządzili następnego roku inauguracyjną wystawę w nowej galerii, na której sprzedane zostały siedemdziesiąt dwie prace Czapskiego. Miał to być pierwszy z wielu udanych pokazów Aeschlimannów, ogółem dziesięciu w Chexbres, dwóch w Genewie i Vevey oraz trzech w różnych miastach w Polsce. Na każdej wystawie w Chexbres wytryskiwało niespodziewane nowe źródło zainteresowania jego twórczością. Jednego roku jakiś dżentelmen przyleciał z Argentyny i kupił kilka płócien, w następnym dwie

Niemki kupiły trochę prac. Amerykanie i Kanadyjczycy przyjeżdżali i zabierali dzieła Czapskiego do domu, podobnie jak pomniejsi członkowie brytyjskiej rodziny królewskiej. Dla malarza źródło przyjemności stanowił nie tyle handel, chociaż był wdzięczny za dochód, ile kontakt i więź z ludźmi, którzy reagowali na jego twórczość.

W osobie Richarda Aeschlimanna Czapski znalazł ucznia, który uznał czuwanie nad artystą i wspieranie go za swoje powołanie. Serdeczny i otwarty, delikatnie ponaglający starzejącego się malarza, wiele razy działał w imieniu Czapskiego, ustalał terminy wystaw, planował kontakty, podtrzymywał znajomość z klientami i krytykami. W Czapskim Aeschlimann znalazł wzór, od którego mógł się wiele dowiedzieć o sztuce i życiu. Tak jak Kot Jeleński służył Czapskiemu jako orędownik i intelektualny towarzysz, tak Aeschlimann służył jako agent i entuzjasta. Niestrudzony w roli marszanda i kolekcjonera, którą na siebie wziął, czuł się nią zaszczycony i uprzywilejowany.

Liczący lat siedemdziesiąt dziewięć w momencie otwarcia pierwszej wystawy w Chexbres, Czapski spał spokojnie w przekonaniu, że Bóg w ten czy inny sposób dopomoże. Nigdy nie dbał o pieniądze, myśl o oszczędzaniu była mu obca. Oboje z Marynią żyli jak zawsze skromnie, zadowoleni z losu, nie zwracając większej uwagi na dochody ani na to, co się z nimi działo. Czapskiego krępowała wycena każdej wartościowej rzeczy – jakby skarby dawało się przeliczyć na monety! Jego ambicje i poczucie wartości tkwiły gdzie indziej. Przygnębiała go rosnąca ekstrawagancja i brak umiaru w „świecie sztuki". Kiedy czołowa niemiecka galeria sama zwróciła się do Aeschlimanna z propozycją skoordynowania wystaw obrazów Czapskiego w kilku miastach Niemiec, nadszedł moment rozrachunku. Galeria o międzynarodowej renomie, reprezentująca takie gwiazdy, jak Joseph Beuys, nie chciała zaakceptować przedstawionego przez

Aeschlimanna cennika. Ceny zaproponowane przez Galerie Plexus były zdecydowanie za niskie, by ktokolwiek potraktował twórczość Czapskiego poważnie. Młodzi malarze, których galeria brała pod kuratelę, zaczynali od znacznie wyższego pułapu. Dyrektor galerii nalegał, żeby ceny podane przez Aeschlimanna podnieść co najmniej dziesięciokrotnie. Czapski odrzucił tę propozycję. Nie chciał dać się złapać, jak Leonor Fini, w pułapkę sprzedawania „tylko bankierom i spekulantom", których do kupowania skłaniała marża zysku z inwestycji i odsprzedaży, to znaczy pieniądze, nie malarstwo. Nie widział siebie w tej grze w sztuczne pompowanie wartości dzieł sztuki. Wolał być *un raté*, niż odnieść sukces na tych warunkach. Ta odmowa wiele mówi o Czapskim, o tym, co dlań znaczyła wierność sobie, jak rozumiał i akceptował rolę donkiszota. Aeschlimann także się sprawdził, rzadko spotykany marszand, który wiedział, nawet za cenę utraty potencjalnie zyskownego interesu, jak najlepiej „reprezentować" artystę, wspierać jego wewnętrzną prawdę, dostrzegać decydujący związek tej prawdy z jego twórczym duchem.

Dla uczczenia osiemdziesiątych urodzin Czapskiego Kot miał dla niego dwa dowody ich długiej przyjaźni. Po pierwsze, za namową Wojciecha Karpińskiego napisał esej o nieprzemijającym przywiązaniu Czapskiego do Luwru. Tekst ten otwierał nową dekadę w życiu malarza i przypominał czterdziestą rocznicę wydania jego książki o Pankiewiczu. Kot i Czapski, jak często bywało w przeszłości, szli razem od galerii do galerii, oglądając wspaniałe zbiory muzeum, tym razem celowo odtwarzając różne trasy, którymi Czapski podążał z Pankiewiczem kilkadziesiąt lat wcześniej. Muzeum zapewniało fantastyczne tło. Niezrównane arcydzieła sztuki, obojętne na upływ czasu, nadal tchnęły swą niezmienną prawdą, ale wokół nich wiele się zmieniło. Jeleński uświadomił sobie, że kiedy zwiedzał Luwr po raz pierwszy, odwiedzających było mniej, byli w większości starsi i tworzyli bardziej jednorodną społecznie grupę. Czapski pozwolił sobie nie

zgodzić się z nim. Jego zdaniem w Luwrze zawsze było mnóstwo młodych ludzi i reprezentantów najrozmaitszych środowisk. Jednak niezwykła obecność „mas” w nawach świątyni sztuki stanowiła dowód rewolucji w obyczajach i normach kulturowych. Kot napisał:

> Różnice są dziś rzeczywiście niewidoczne, styl ubioru jest co najwyżej związany z wiekiem, a nie z klasą społeczną, ale jest to skutek tej samej kulturalnej i obyczajowej rewolucji, która udostępniła „masom” Luwr. „Kultura masowa” staje się pojęciem coraz trudniej uchwytnym, ale niewątpliwe jest dziś istnienie „masy kulturalnej”, która przed wojną była nie do pomyślenia. Zmieniła się publiczność, zmieniło się również muzeum. W owych odległych czasach szło się do muzeum, aby obraz zobaczyć po raz pierwszy, reprodukcje były nędzne, rzadko kolorowe (a te ostatnie dawały najbardziej mylne pojęcie o oryginale). Czapski wspomina swe wysiłki, aby z istniejącego przed wojną polskiego Funduszu Kulturalnego zakupiono za granicą jeden czy dwa obrazy Cézanne’a, które były na sprzedaż po cenach niewspółmiernie niższych niż obecnie. Chciał wciągnąć do tej kampanii Antoniego Słonimskiego, który odpowiedział: „Po co? Przecież mamy dziś świetne kolorowe reprodukcje”[342].

Drugą urodzinową propozycją Kota było zaproszenie do wspólnej podróży do Wenecji. Czapski był tam po raz ostatni cztery dekady wcześniej, tuż przed napisaniem książki o Pankiewiczu. Odbyli tę podróż i od razu przystąpili do zwiedzania. Uwielbiali wędrować, oglądając freski i obrazy, kościoły i kanały. Czapski zrobił kilka szkiców, patrząc na kopułę San Giorgio Maggiore na drugim brzegu Canal Grande – zostały wykorzystane w późniejszych obrazach. Najbardziej lubił miejsce przed Caffè Florian przy Piazza san Marco. W mieście Tycjana, Giorgione, Veronesego i Carpaccia Czapski był szczęśliwy, siedząc i rysując gołębie i tłumy turystów. Dość się napatrzył malarskich cyzelowanych doskonałości, z ulgą wracał do żywego świata i bezpośrednich wrażeń oka.

Po powrocie do pracy w Maisons-Laffitte dało o sobie znać naturalne fizyczne osłabienie i spadek ruchliwości, temu jednak przeciwdziałała eksplozja energii twórczej. Czapski z łatwością potrafił przystosowywać się do bólu, mniejszej gibkości,

wolniejszych ruchów, ale zaczęła nad nim wisieć i ciążyć mu groźba pogorszenia wzroku. Nadszedł czas, by odstawić ulubiony motorower – Czapski nie ufał już swojej zdolności poruszania się nim w szalonym, konwulsyjnym paryskim ruchu. Marynia, starsza od niego o dwa lata, zaczęła powoli popadać w demencję. Czapski martwił się jej urywanym oddechem, kiedy powoli wspinała się po schodach do pokoiku na poddaszu. Napisał o jej stanie do Heringa:

> [...] najbliżsi ludzie stają się obcy, bo tracą naraz pamięć! Poczucie związku rzeczy i naraz jak świat szeroki zwęża się do jakiejś obojętności wobec prawie wszystkiego i zostają tylko jakieś powtarzane klisze, i że ten na przykład dialog, nieraz może kulawy, ale który był, dialog i potrzeba siebie wzajemna przestaje istnieć, kiedy 7 razy, 10 razy, 100 razy jesteś pytany o rzeczy najprostsze i kiedy naraz jest sekunda świadomości, i wtedy u niej rozpacz „nie mów mnie! więc ja już NIC nie pamiętam!! więc ja już jestem zupełna idiotka!”.
>
> [...] Ostatecznie ja mam 82 lata, a Marynia 84, to czas kończyć i jeżeli człowiek żył i przyjmował świat z jego grozą i cierpieniem, to przecie musi przyjąć i siebie, swój los i najbliższych[343].

Sam jak zwykle wstydził się mówić o własnych niewielkich bólach i dolegliwościach, lecz wśród dobrych przyjaciół wielokrotnie dawał wyraz lękowi przed starością i jej wpływem na swoje malarstwo. Od Kota, który spędzał z Leonor wakacje na Korsyce, usłyszał:

> To, co piszesz o Twych „trudnościach” malarskich, na pewno nie ma nic wspólnego z „wiekiem” – zawsze – tak jak każdy twórca – miewałeś okresy, gdzie chciało Ci się bardziej pisać. Dobrze robisz, że prowadzisz dalej dziennik – Twoim zadaniem teraz jest malarstwo, a nie pisanie „na zewnątrz”[344].

Takie słowa działały na niego jak balsam. Przekonał się, że myśl o malowaniu coraz mniej go onieśmiela. Malował coraz swobodniej. Nigdy nie dążył do konsekwencji, w odróżnieniu od niektórych malarzy nigdy nie opracował sztywnej malarskiej formuły. Nadal reagował na bodźce ze świata zewnętrznego – kiedy nie wychodził z domu, wykorzystywał to, co miał przed oczyma, malował

wnętrza, martwe natury i portrety swoich gości. W jego pracowni przybywało przedmiotów, musiał się przystosować do ograniczonych zdolności widzenia. Tubki farb zaczął trzymać w osobnych szarych kopertach z napisanymi na nich wielkimi literami nazwami koloru. Wszędzie piętrzyły się stosy książek, rękopisów, listów, korekt i czasopism. Pocztówki i fotografie bliskich przypięte do ścian pokoju zerkały na niego, a on odwzajemniał ich spojrzenia. Tak wyglądała jego końcowa dynamika patrzenia.

*

Milcząca wymiana spojrzeń między ludźmi i obrazami coraz bardziej go pociągała jako temat własnej twórczości. Wyczulony na nastroje i postury zwiedzających, obserwował w muzeach, jak podchodzą do obrazu, ogarniają go wzrokiem lub przechodzą obok, decydują się na obejrzenie jednego płótna zamiast drugiego i patrzą na nie uważnie, gotowi dostrzec to, o co chodziło malarzowi. W roku 1977 otwarto w Grand Palais wielką i prowokacyjną retrospektywę, upamiętniającą stulecie śmierci Gustave'a Courbeta. Szkice tam zrobione doprowadziły do stworzenia obrazu *Wystawa*. Wysoka kobieta w długiej pomarańczowej sukni przechodzi obok bardzo dużego płótna, przyglądając mu się – nogi prowadzą ją w jednym kierunku, głowa zwraca się w drugim. Z torebką pod pachą i założonymi rękami ukazana jest z tyłu, z nieznacznie przechyloną głową, jej sięgające ramion żółte włosy wyglądają jak hełm. Obraz, przed którym się zatrzymuje, wypełnia prawie całą ścianę i całkowicie otacza kobietę; jej postać zasłania nam fragmenty płótna. Dwie kobiece postaci na oglądanym przez nią płótnie umieszczone są w dolnej jego części. W stosunku do niej wydają się naturalnej wielkości. Jedna postać siedzi, druga na czworakach myje stopy siedzącej. Jasnowłosa zwiedzająca sprawia wrażenie skupionej na tym geście, chociaż jej umysł, zaabsorbowany tym, co zobaczyła, nie

porozumiał się jeszcze ze stopami, które nadal wydają się podążać naprzód.

Postać namalowana przez Czapskiego, patrząca na postaci namalowane przez innego artystę, tworzy hierarchię widzenia, które jest udziałem każdego, kto ogląda ten obraz. Żeby poczuć jego siłę i piękno, widz musi przyjąć, że to, na co patrzy, jest złudzeniem, i poddać się jego kuszącemu urokowi, magii wspólnie odczuwanej, gdy się wierzy, co można stworzyć za pomocą farby. Iluzja uchwyconej rzeczywistości zostaje wzmocniona, potęgując interakcję obrazu z widzem i likwidując dzielący ich dystans. Widz wprowadzony zostaje w samą tajemnicę malarstwa, dzięki czemu postrzeganie dzieła i świata nadaje aktowi widzenia dodatkowe znaczenie. W takich obrazach Czapski dokonuje objaśnienia, jakie doznania towarzyszą tworzeniu sztuki, i tym samym uświęca ją.

Reprodukcje *Wystawy*, które widziałem, szalenie mnie pociągały. Żeby zobaczyć obraz, postanowiłem udać się do Bydgoszczy. Byłem skłonny odbyć tę dość daleką podróż, by znaleźć się w jego obecności, zobaczyć coś jedynego w swoim rodzaju, nieistniejącego nigdzie indziej. W końcu Goethe w 1787 roku pojechał do Rzymu w poszukiwaniu dzieł Poussina oraz Lorraina i w Palazzo Colonna zauważył: „Nie spocznę, póki nie osiągnę tego, że wszystkie moje pojęcia będą dla mnie nie słowami i tradycją, lecz żywą rzeczywistością”[345]. Prawdziwy żywy kontakt. Właśnie o to mi chodziło.

Nie przyszło mi to łatwo. Może tak miało być. Tkwiłem w samochodzie, próbując w potwornym porannym korku opuścić centrum Warszawy. Jak zdecydowałem się na tak ryzykowne przedsięwzięcie i dlaczego? Na szczęście zabrałem ze sobą Mikołaja Nowaka-Rogozińskiego, żeby znowu zdać się na jego pomoc w tłumaczeniu i negocjacjach, ale mimo jego kojącej obecności moja cierpliwość była wystawiona na ciężką próbę. Posuwaliśmy się naprzód w ślimaczym tempie. Podróż Goethego do Rzymu na

pewno też nie obyła się bez komplikacji, pocieszałem się, jak mogłem.

W końcu zator zrzedł. Jechałem około trzech i pół godziny, podążając drogami, które robiły się coraz węższe, aż w końcu trafiliśmy na jednopasmówkę wijącą się wśród gęstych kęp sosen. Z bagażników samochodów zaparkowanych na wąskim piaszczystym poboczu ludzie sprzedawali świeżo zebrane grzyby. Bydgoszcz znajdowała się po drugiej stronie lasu, miejscowa Galeria Sztuki Nowoczesnej miała siedzibę w odremontowanym budynku dawnego młyna parowego, starej, przypominającej spichlerz budowli z wielkimi odsłoniętymi belkami wewnątrz. Mikołaj zawczasu załatwił mi możliwość obejrzenia *Wystawy*. Kiedy przybyliśmy na miejsce i zameldowaliśmy się w recepcji, dowiedzieliśmy się, że do galerii, gdzie umieszczono obraz, zaprowadzi nas pracownica muzeum, miła kobieta w eleganckim szalu. Razem wspięliśmy się po schodach w zalanej światłem nowoczesnej szklanej klatce schodowej, przyklejonej do ściany szczytowej budynku. Gdy weszliśmy do głównej sali wystawowej na najwyższym piętrze, musieliśmy oswoić oczy z panującym w niej półmrokiem. Mimo różnych punktowych źródeł światła padającego z wymyślnych lamp wysoko u góry, wnętrze sali z podłogą z ciemnych desek pozostało dość ponure. Wiele wolno stojących ścianek wystawowych pośrodku sali pomalowano na czarno. Kolekcja dzieł polskich malarzy dwudziestowiecznych była rozwieszona dość chaotycznie. Na powierzchnię niemal wszystkich obrazów padały cienie. Ani jedno płótno czy rzeźba nie były w pełni widoczne. Czułem się, jakbym wszedł do opuszczonego ośrodka konferencyjnego.

Kustosz zaprowadziła nas do *Wystawy*. Niewielki obraz zawieszono za wysoko, jego oglądanie było trudne, a całą prawą stronę płótna okrywał głęboki cień. Obraz Czapskiego dzielił ścianę z pracami dwóch przyjaciół z Komitetu Paryskiego, Jana Cybisa

i Tadeusza Piotra Potworowskiego. Starałem się znaleźć sposób patrzenia na niego, sposób zrozumienia go, ale byłem w kropce, więc zacząłem od zadawania pytań. Zapytałem po francusku o zakup obrazu i jego pochodzenie. Pracownica muzeum była zaskoczona, że nieznający polskiego Amerykanin interesuje się Czapskim. Teraz z kolei ona zaczęła wypytywać Mikołaja. Nie bardzo wiedząc, jak odpowiedzieć na moje konkretne pytania, z lekkim zażenowaniem wyszła szukać informacji. Pod jej nieobecność skarżyłem się Mikołajowi na fatalne warunki eksponowania prac. Dość umiejętnie udawał, że słucha mnie ze współczuciem, przywykłszy już zapewne do mojego radykalnego sprzeciwu wobec niewłaściwego wieszania obrazów. Pani kustosz wróciła i odczytała nam informacje z kartoteki. W 1980 roku, zaledwie trzy lata po namalowaniu *Wystawy*, płótno zostało nabyte przez władze państwowe na aukcji w Krakowie za fundusze przeznaczone na zakupy do zbiorów Galerii Sztuki Nowoczesnej w Bydgoszczy. Odpowiedzi na pytania, jak obraz trafił z Paryża do Polski i dlaczego rząd Polskiej Reczypospolitej Ludowej postanowił kupić dzieło malarza, którego złej reputacji na innych polach nikt nie zdecydował się anulować, nie było w muzealnym archiwum. W jaki sposób płótno trafiło na aukcję trzy lata po tym, jak zostało namalowane?

Zapytałem o tytuł nadany dziełu. W Bydgoszczy na opisie ściennym obrazu widnieje: *Wystawa*. W rozmaitych publikacjach i w internecie widziałem nazwy *Muzeum* oraz *W muzeum*. Czapskiemu tytuły jego obrazów były w dużej mierze obojętne, ale – wyjaśniłem pani kustosz – często na odwrocie płócien zapisywał jakąś znamienną informację. Mikołaj rozumiał już, do czego zmierzam. Wcześniej obserwował moje poirytowanie faktem, że nie jestem w stanie dobrze się przyjrzeć powierzchni obrazu. Najwyraźniej odczytawszy sygnały, które wysyłałem jako plan przewrotnej gry i obmyśliwszy kolejne posunięcia, uprzejmie przekonał kustosz, by łaskawie zdjęła płótno ze ściany, żebyśmy

mogli spojrzeć na blejtram i sprawdzić, czy Czapski umieścił tam jakąś adnotację. Początkowo była temu wyraźnie przeciwna, ale najwidoczniej zaciekawiona i pod wrażeniem naszej znajomości tematu rozejrzała się z miną konspiratorki po olbrzymim pomieszczeniu, które mieliśmy całkowicie dla siebie. Wciąż się wahała, ale w końcu zgodziła się spełnić nasze życzenie. Chwyciwszy oprawiony w skromną ramę obraz i odchyliwszy jej dolny brzeg od ściany, zdjęła go z haków i odwróciła w naszą stronę. Słowa „szkic do obrazu" zostały napisane na górnej części przybitego do blejtramu niezagruntowanego płótna. Podstęp się udał – płótno zostało zdjęte ze ściany. Mogłem przejść do następnego etapu, przekonać kustosz, by postawiła obraz na podłodze i oparła go o ścianę galerii, gdzie, co ciekawe, ale całkiem oczywiste, nienapotykające na żadne przeszkody światło było zdecydowanie bardziej równomierne niż na wysokości.

Uwolniony z cienia, obraz Czapskiego ożył. Rozsiadłem się na podłodze i długo tak trwałem naprzeciw płótna. Podobnie jak w przypadku innych prac Czapskiego w magazynach Muzeum Narodowego w Warszawie i Krakowie, czułem, jak obraz ożywa pod badawczym spojrzeniem, ukazując się w całej pełni. Pomyślałem o uwadze Rothki, że „obraz żyje dzięki odbiorcy". Moje podniecone oczy chłonęły każdy skrawek zamalowanej powierzchni. Czułem się, jakbym stał obok Czapskiego, patrząc, jak nakłada farby, tu i ówdzie muskając płótno pędzlem; raz go zatrzymał, żeby zostawić plamę światła. Byłem lekko odurzony radością, że jestem z nim podczas malowania, dokonuję wyborów, w pewnych fragmentach stąpam jego śladami, w innych pozostawiam bez wahania to, co zrobił. Patrzyłem na górne rogi płótna, zachwycony ruchami pędzla. Subtelne wzajemne oddziaływanie kolorów w górnych partiach przedstawionego na płótnie obrazu oraz różne barwy wybrane na ściany muzeum, od ciemnych szarości przez brązy po żółte ochry, sprzyjały wrażeniu, że istnieje między tym obrazem a dziełami Courbeta konceptualne pokrewieństwo. Czapskiemu udało się

wyraźnie odgraniczyć konkret ciała, jakim jest postać kobiety w pomarańczowej sukni, od płynności tła obrazu innego malarza. Coś w rodzaju alchemii pozwoliło mu stworzyć wrażenie, że oba są namacalne. Historia sztuki obfituje w świadectwa takiej biegłości, na pewno nie wyjątkowej, dzięki której faktura ukazywanych na obrazie ciał, listowia i tkanin stanowi olśniewający popis techniki malarskiej. Tym, co uważam za takie frapujące w przedstawiających „obraz w obrazie" dziełach Czapskiego, jest ich uporczywa introspektywność, przyjemność z pokazywania widzów zatrzymujących się na widok obrazów namalowanych podobnie jak ten, który sam właśnie malował. Sztuka i jej doświadczanie, życie przeżywane w obecności sztuki – Czapski cieszy się z okazji do połączenia sztuki i życia w tym samym obrazie, zwracając uwagę na twórców i widzów oraz na akt patrzenia. W dzienniku odnotowuje, że ta wystawa miała na niego „gigantyczny" wpływ. „Zacząć widzieć płótna z wrażenia z Grand Palais (Courbeta). To wydaje ci się ważne. Dlaczego ważne – jak forma wyzwalająca oddech"[346].

Niechętnie zakończyłem badanie niewielkiego płótna *Wystawy*, tego „szkicu do obrazu". Wiedziałem, że najprawdopodobniej nigdy go już nie zobaczę. Zazwyczaj jestem świadom wdrukowania dokonującego się, kiedy odchodzę od obrazu, w którym się zatraciłem. To, co zabieram ze sobą, zawsze może pozostać jedynie odbiciem. Przyleciałem z drugiego końca świata i jechałem wiele godzin samochodem, żeby tu usiąść i obcować z tym niezwykłym dziełem, ponieważ tyle właśnie trzeba, aby zobaczyć jeden obraz. Ubolewam tylko, że zapewne nadal wisi on w półcieniu na szarej ścianie bydgoskiej galerii.

Rozdział dwudziesty

„Dom »Kultury« przy Avenue de Poissy [...] był jak wyspa wyłoniona z odmętów, pomiędzy jednym kataklizmem i drugim”[347] – napisał Miłosz w eseju o jednym z jego mieszkańców, Zygmuncie Hertzu. Kiedy w 1979 roku Jula Juryś zaczęła tam pracować, dom w Maisons-Laffitte, ze swoją wielką biblioteką i eleganckimi wnętrzami, był starannie podzielony na osobne obozy, a na polu walki psychologicznej między wyraźnie przeciwstawnymi grupami panowała dość napięta atmosfera. Czapski i Jerzy Giedroyc zawsze darzyli się wzajemnym szacunkiem, ale oziębienie stosunków, ledwie skrywana obcość, psuły nastrój w całym domu i wśród jego starzejących się lokatorów. Sukces ich wspólnego intelektualnego przedsięwzięcia był niepodważalny, ale wiązał się z osobistymi kosztami dla każdego z domowników. Za milczącą zgodą obu stron między piętrem a parterem wytyczona została linia demarkacyjna. Giedroyc i redakcja „Kultury” panowali na dole, Czapski i Marynia zajmowali się swoimi warsztatami pracy na górze. W obecności zaufanych przyjaciół Czapski nazywał Giedroycia „nosorożcem”, wbijając mu szpilę, której ostrze tępiły czułe skojarzenia z Ionesco. Pytany o życie w Maisons-Laffitte, Zygmunt Hertz mawiał: „Jak na obóz koncentracyjny jest bardzo przyjemnie”. Hertz, którego obecność, zdaniem Miłosza, „przemieniała i humanizowała dom »Kultury«”[348], zmarł w roku, w którym pojawiła się tam Jula; bardzo żałowano straty tego radosnego i życzliwego człowieka. Jego żona, Zofia Hertz, skuteczna, wymagająca, niezbędna, nadal odgrywała kluczową rolę w obsłudze logistycznej publikacji, nie miała jednak jego wdzięku ani serca. Nie ceniąc już Czapskiego jako pożytecznego członka zespołu, traktowała go stosownie do

okoliczności. Goście przybywający z Polski, dostrzegający ten rozdźwięk, nauczyli się ogólnie przyjętej zasady: najpierw kłaniali się Giedroyciowi, po czym żegnali się i wychodzili frontowymi drzwiami po to tylko, by obejść dom, dotrzeć do tylnego wejścia, wspiąć się po schodach i odwiedzić rodzeństwo Czapskich.

Jula, piegowaty, żywy rudzielec mówiący po rosyjsku, niemiecku, polsku, francusku, angielsku i trochę po żydowsku, została zatrudniona w „Kulturze" do prac redakcyjnych i tłumaczeń. Któregoś dnia w pierwszym tygodniu pracy, siedząc przy biurku, poczuła za sobą czyjąś obecność. Czapski zapraszał ją na górę. Szybko zrozumieli, że mogą ze sobą swobodnie, poważnie i wesoło rozmawiać, i to połączyło ich więzią, która pomagała im trochę zrekompensować panującą wokół ciężką atmosferę. Malarz wzruszał ją swoim żywiołowym umysłem, ciepłem i błyskotliwym poczuciem humoru. Dostrzegła też, jakie brzemię dźwiga, jak radzi sobie z udrękami. „Miał przytłaczającą osobowość – powiedziała – która go często przytłaczała". Prostolinijna, życzliwa i pewna siebie Jula była dla Czapskiego jak ożywczy powiew.

Giedroyc był zwierzęciem w stu procentach politycznym. Józio nie był nim wcale. Kiedy się tam pojawiłam, mieli za sobą z górą trzydzieści lat współpracy. Kiedy jednak w końcu mógł wrócić do malarstwa, Czapski bardzo ograniczył kontakty z „Kulturą". Czasem tylko składał do publikacji jakiś esej lub recenzję. Ich długa wspólna droga dobiegła kresu.

Z biegiem lat zakres intelektualnych zainteresowań Giedroycia kurczył się. Wszędzie wznosił przeszkody, których nigdy nie przełamywał, gubił się, kiedy zamykały się za nim kolejne drzwi. W przeciwieństwie do niego Józio był coraz bardziej otwarty, wciąż szukał, wiecznie otwierał nowe drzwi. Giedroyc był Polakiem do szpiku kości, koniec końców robiło to z niego coś w rodzaju prowincjusza, zwłaszcza w zestawieniu z Czapskim, który był prawdziwym *Weltmenschem*, obywatelem świata, który wszystko wiedział, wszystko rozumiał, nie miał żadnych ograniczeń. Mało kto dorównywał mu umysłem i duchem.

Niemal codziennie jadała z nim obiad. Po obiedzie szli do jego pracowni i zarazem sypialni, czytała mu artykuły z polskich i francuskich gazet. Z jego wzrokiem bywało rozmaicie, ale bez wątpienia się pogarszał. „Celem – zaznaczyła – nigdy nie było dotarcie do końca artykułu". Dyskutowali o wszystkim szczegółowo, jedna myśl prowadziła do następnej. „Niezmiernie żywo reagował na idee i był szalenie wrażliwy na niuanse". Lubił się spierać, cenił konfrontację myśli. Zawsze ogromnie pragnął uczyć się od innych. „Miał alergię na banały", dodała. „No i lubił cierpieć, miał taką potrzebę, karmił się cierpieniem. Był mistrzem w zmienianiu poczucia porażki w twórczą energię".

W dzienniku nieraz podkreślał znaczenie „samotności, tej osobności – która jest punktem wyjścia u artysty"[349]. Do Richarda Aeschlimanna napisał:

> Mówi się o wyrazie samotności w moich obrazach. Może to prawda, ale nigdy sam nie stawiam tego pytania. Kiedy maluję, nie myślę, dlaczego czy dla kogo to robię. Jestem sam i maluję to, co mam malować. Ta bezinteresowność jest podstawą sztuki. Oddaję się codzienności, odkryciom dokonywanym, kiedy patrzę na stół, koszyk, twarz w oknie albo kawiarni. Tam znajduję punkt wyjścia do tego, co nazywam bezinteresownym odkryciem i radość z tego! Może to jest ta samotność, którą u mnie widzą, osobny świat[350].

Stopniowe popadanie Maryni w stan coraz głębszego zagubienia bardzo mocno mu ciążyło, emocjonalne brzemię bezradności i smutku przytłaczało go. Bronił się ciężką pracą.

Pojawiła się pożądana przeciwwaga dla jego smutku, niespodziewane źródło oddechu i ulgi. W maju 1981 roku otwarto w Grand Palais wielką retrospektywę twórczości Nicolasa de Staëla. Zachwycony Czapski często na niej bywał, zawsze z przyborami do rysowania w ręku. Jego dzienniki są pełne szkiców zwiedzających, oglądających płótna. Jeszcze raz próbował zrozumieć samobójstwo artysty w wieku czterdziestu jeden lat.

> Znany był jako malarz czystej abstrakcji, był już sławny i nagle odkrywać zaczął, jakby po raz pierwszy, świeżym okiem, przedmioty, naturę, dalekie perspektywy, morza północne, Sycylię, Agrigento, Honfleur, kobiety i kwiaty. [...] I nagle wolny, odczułem w de Staëlu czyste źródło natchnienia – jak górski potok czysty i krystaliczny. To przeżycie nie było chwilowym nastrojem, ale pewnikiem, wobec którego te wirtuozyjne popisy, wielosłowie i wątpliwe mity na miejscu stwarzane o sztuce, która ogarniając wszystkie wieki, miała nam służyć jako jakaś neoreligia (Malraux), wszystko to przestawało istnieć wobec sztuki de Staëla, olśniewającej i zawsze (abstrakcyjnej czy figuratywnej) sobie wiernej. [...]
>
> Czy los wybrał dla niego tę śmierć, czy on sam wybrał dla siebie ten los – śmierć van Gogha?[351]

W głębokim poczuciu braterstwa Czapski zachłysnął się promiennymi płótnami de Staëla, znanymi mu wcześniej głównie z reprodukcji. Rozpoczął cykl obrazów, których źródło stanowiły szkice z Grand Palais. Wykonał dziesiątki rysunków, namalował co najmniej pięć olejów. Każdy przedstawiał jednego lub więcej bywalców muzeum przed konkretnymi płótnami francuskiego malarza. Będący pierwotnie własnością Kota Jeleńskiego obraz młodego mężczyzny patrzącego na dzieło de Staëla, który ujrzałem po raz pierwszy w paryskim mieszkaniu Wojtka Karpińskiego, pochodzi z tego cyklu. Kolejny przedstawia plecy trojga młodych ludzi oglądających obraz stada lecących mew. Na wystawie wisiał obok prawie sześciometrowego płótna zatytułowanego *Orkiestra.* Czapski zawarł na swoim oleju tylko jeden jego koniec, gdzie na intensywnie czerwonym tle widać przypominający olbrzymią gruszkę potężny złoty kontrabas. Ten namalowany w 1981 roku przez Czapskiego obraz, ukazujący fragmenty dwóch płócien de Staëla z 1955 roku, zakupiło państwo francuskie, ale przez dziesiątki lat nikt go nie widział. Obok fotografii tego dzieła wklejonej do dziennika Czapski zapisał ołówkiem słowa „Hôtel Matignon”, jest to rezydencja premiera Francji. Kolejne dwa obrazy znajdują się w Miami i w Warszawie. Gdzie aktualnie znajduje się

obraz z cyklu zainspirowanego wystawą de Staëla, będący uzupełnieniem obrazu, który jest własnością Karpińskiego, z kobietą stojącą przed poziomą, geometryczną abstrakcją, nie wiadomo.

W połowie czteromiesięcznego okresu prezentowania wystawy ukochana siostra Czapskiego poddała się. Pisał do Ludwika Heringa:

> Drogi mój,
>
> Marynia umarła przedwczoraj po miesiącach i miesiącach półamnezji, nieprzytomności rozrastającej, a już w ostatnich tygodniach zupełnej – po trzech dniach ciężkiego oddechu – jak ryba na piasek wyrzucona, umarła, jakby zasnęła.
>
> [...] Nikogo z nas już nie poznawała. Pojutrze pogrzeb. Ile lat współżycia. Muszę na nowo życie swoje bez niej zbudować, i to nie będzie łatwe, bo mam siły jeszcze, ale jakby p o r w a n e już od pewnego czasu, już widzę w sobie znaki jak wyraźne tej wzrastającej niepamięci, która jest wmieszana w ostre jeszcze p r z e ż y c i a, w i d z e n i e i jeszcze jest zdolność i chęć pracy. Chciałbym jeszcze przed śmiercią mieć okres malarstwa w jeszcze pełnej temperaturze pracy i coś zrobić z tomami i tomami mojego dziennika[352].

Miał osiemdziesiąt pięć lat. Wykorzystał swój czas do maksimum, w późnym wieku dochodząc do malarskiego rozkwitu. Tak jakby koniec końców zdał sobie sprawę, co potrafi, i zabrał się do tego, osiągając pewną władzę nad materiałem, wizją i pędzlem. Jakby uwolnił się od wszystkich targających nim sprzeczności i zdołał stworzyć z nich spójny arsenał przeciwstawnych bodźców, które umiał wykorzystać dla swych potrzeb. Ostatnia dekada jego pracy twórczej przynosi niezwykły dorobek malarski. Z biegiem lat psuł mu się wzrok, widział jednak na tyle dobrze, by pracować. Przez prawie dziesięć lat użala się nad swoim stanem, w kolejnych notatkach w dzienniku pisze, że czas malowania dla niego minął. Jego korespondencja z późnych lat życia obfituje w rozpaczliwe uwagi o tym, że ślepnie i już nie będzie malował. Maluje jednak dalej.

> Tak, tak – to jest prawdziwa w twoim życiu tragedia przed tobą – kiedy koniec życia to chwila, gdzie WIDZISZ, czegoś nie zrobił, co jeszcze jakby i dopiero teraz możesz zrobić, bo do tego dojrzała praca twoja, a jednocześnie wiesz, że nie możesz już zrobić, jak ten następca faraona, który wiedział, że umrze za 24 godziny ugryziony przez węża [...] Ja mam uczucie, że teraz dopiero widzę, co mógłbym zrobić z tych setek, z tych tysięcy błyskawicznych przeżyć rozsypanych po moich dziennikach[353].

Znane mu wzloty i upadki, wyrzuty sumienia, dzień po dniu, rok w rok, notoryczny bilans sukcesów i porażek. Kto określa, czym jest sukces, i według jakiej miary? Po wymianie listów na temat wpływu de Staëla na niego, nie doceniając naturalnie własnej twórczości, Czapski otrzymuje od Kota Jeleńskiego upragnione słowa zachęty:

> Co do Staëla, to nie myślę, żeby było między nami nieporozumienie. Nie możesz mi brać za złe tego, że ja Ciebie cenię wyżej niż Staëla: Twoje spojrzenie wydaje mi się ciekawsze. Twoja ciekawość jest całkiem „bezinteresowna" i przekazujesz tę ciekawość widzowi, który łatwo dzieli z Tobą ten moment zachwytu. Zawsze mi się wydaje, że to jest rola malarstwa. W przypadku Staëla podejrzewam, że on chce malować „arcydzieło", a nie moment wizji[354].

Przeciągające się pobyty Czapskiego w hotelu Tuty w Sailly przenosiły go z Maisons-Laffitte w inną scenerię. Długie spacery po okolicy pobudzały w nim pragnienie pejzaży. I oto jeden z jego ulubionych krewnych zaprosił go do innego wiejskiego domu. Thomas von Thun und Hohenstein zamieszkiwał we wspaniałej rezydencji wśród pofałdowanych pól uprawnych Bawarii. Czapski poznał tam narzeczoną Thomasa, Claudię, i we troje codziennie wyruszali na spacery po okazałej posiadłości Haindling. Gdy tylko Czapski wrócił do Maisons-Laffitte, namalował obraz na podstawie serii szkiców młodej pary wędrującej niespiesznie po polu, potem zaś ofiarował to płótno w prezencie ślubnym, gdy Thomas i Claudia się pobrali. Claudia namalowana jest w jaskrawych czerwonopomarańczowych spodniach, Thomas w jasnożółtych. Pole po żniwach pokrywa złociste rżysko, w oddali wznosi się

żółtozielone zbocze wzgórza zwieńczone ciemniejszą zieloną koroną drzew. Młodzi ludzie stoją osobno, rozdzieleni, silni, każde z nich przedstawione jest bezosobowo, bez cech charakterystycznych, pociąg fizyczny jest ewidentny. Dość erotyczny obraz namalowany przez osiemdziesięcioześcioletniego mężczyznę, który rozumiał, że dwoje młodych ludzi pociąga siebie nawzajem; na odwrocie płótna widnieje napis w języku niemieckim naniesiony drżącą ręką autora: „Prezent od, prawie ślepego!!!, Wuja Józia".

Żółta chmura, pejzaż z tego samego roku, wykorzystuje bardzo podobną paletę barw do stworzenia zupełnie innego nastroju. Duża żółtopomarańczowa chmura, przypominająca kształtem Półwysep Skandynawski, wisi na niebie, stykając się niemal z czubkiem wzgórza. Rosnąca wzdłuż jego grzbietu kępa drzew skryta jest w głębokim cieniu obwisłego obłoku. Tworzące łuk niebo podzielone jest między rozświetlony słońcem błękitny przestwór po jednej stronie i warstwę jasnoszarych chmur po drugiej; duża żółta chmura, świetlista niebiańska zjawa, wisi pośrodku. Zbocze wzgórza, również w żywym żółtopomarańczowym kolorze, ograniczone jest zielonym polem wyglądającym jak szlaczek na egzotycznej tkaninie. Pociągnięcia pędzla są swobodne i zamaszyste, nałożona nim farba ma bardzo wyraźną fakturę. Chmura i pole śpiewają do siebie nawzajem żółtopomarańczowe *Exsultate, jubilate*.

Żółta chmura, chociaż jarzy się jasnym blaskiem, nie jest obrazem całkowicie sielankowym. Posągowa bryła wielkiego, barokowego obłoku jest mglista i zarazem namacalna, ale trochę groźna. Gęstnieje czy rozwiewa się jak mgła? Pole i chmura mogą śpiewać do siebie radośnie, ale w spokojnym zasnuwaniu górnej części nieba zasłoną z szarej mgły można również wychwycić lekki dysonans. Okrągłe plamy czarnej farby, symbolizujące odległe wierzchołki drzew, przydają wszystkiemu orzeźwiającego mrocznego zabarwienia. Różne elementy *Żółtej chmury* zostały

rozwiązane prosto, lecz ogólne oddziaływanie obrazu jest dość skomplikowane. Z punktu widzenia historii sztuki każdy sielski pejzaż można odczytywać jako łączenie tradycji pogańskiej i chrześcijańskiej, nawiązanie do idei pierwotnego ogrodu i konfliktu, jaki rozegrał się w Raju między niewinnością rodzaju ludzkiego a późniejszą wiedzą o świecie. Opozycja między tym, co widzimy, a tym, co czujemy, między czystością natury a sztucznością cywilizacji, między egzaltacją a kontemplacją tworzy tłumione napięcie, właściwe późnym, bezludnym pejzażom Czapskiego. Pisząc o nich, Adam Zagajewski zauważa, że „osiągają tę jakość malarską, gdzie niepokój czy groza nie dadzą się oddzielić od pogody czy szczęścia nawet”[355]. Prace te stanowią dla malarza przełom, uparte trzymanie się świata widzialnego w końcu zaczyna ustępować mniej bezpiecznym rozważaniom estetycznym. Szybkość, z jaką namalowane zostały te obrazy, sugeruje, że artysta nie chce tracić czasu na to, by stawać sobie samemu na drodze – na kilka lat ta niedbała swoboda staje się jego metodą zapisywania, co zapamiętał z obserwacji wiejskich krajobrazów; tak jakby pozwalał, by to pędzel widział – macza go w farbie i daje mu się bawić na płótnie i pokazywać, co widzi, gdy tak wędruje po jego powierzchni. Kilka tych dzieł wkracza na pole sielskiego banału przez wybór koloru i tematu – zachodów słońca, tęcz – ale każde jest komponowane z namiętnością, oddając świeżość powietrza, niczym niezmąconą atmosferę bezkresnej wsi. Te obrazy wydają się wdychać wizję i wydychać kolor.

Siłę wyrazu wyswobodzoną w późnych pracach Czapskiego można znaleźć w jego twórczości w stanie utajonym od samego początku, co dla każdego, kto czytał Prousta, nie jest spostrzeżeniem zaskakującym. Na przykład jedno płótno z 1957 roku, wąski, pionowy obraz z bardzo niską linią horyzontu, przedstawia zakręt na bardzo dobrze znanej autorowi ulicy, avenue de Poissy, prowadzącej od centrum Maisons-Laffitte do obrzeży miasta, gdzie znajdował się dom „Kultury”. Z lewej strony ciągną

się wzdłuż jezdni żelazne ogrodzenia prywatnych ogrodów, aż znikną w oddali. Mnóstwo wysokich ciemnych drzew po obu stronach drogi, poprzerywanych tu i ówdzie tworami ludzkich rąk (garażami, płotami, słupami telefonicznymi), łagodzi przejście między lądem a niebem. Nad koronami drzew rozciąga się niebo dominujące na płótnie. Ruchome błękitnoszare chmury, niczym duchy unoszące się nad nawiedzonym domem z dziecięcego rysunku, tańczą na złotawym firmamencie. Malarz, spoglądając w górę, umieszcza siebie oraz widza w bezpiecznym położeniu względem ziemi i nieba. To osadzenie na ziemi dowodzi jego przywiązania do świata widzialnego, który go otacza, ale wywołuje niepokojące widmo tego, co nazywa „naturalizmem", skłonnością do zwracania zbyt dużej uwagi na rzeczy znajdujące się tuż przed jego oczyma. Mniejsze detale przesłaniają szerszą perspektywę. Idea transcendencji, którą sugeruje kolorowy wir na niebie, wciąż podporządkowana jest temu, co często nazywano w twórczości Czapskiego „teatrem życia codziennego", przybierając tutaj postać chodnika, znaków drogowych, autobusu.

W latach pięćdziesiątych w porządku dziennym Czapskiego dominowała praca społeczna i polityczna, którą trzeba było wykonać. Spełnienie estetyczne stanowiło wytęskniony, odległy, nieosiągalny wówczas cel. Obraz zakręcającej drogi może być interpretowany jako wyraz wewnętrznego konfliktu – między osobistym obowiązkiem pracy malarskiej a etycznym poczuciem powinności wobec innych; między siłami sztuki i życia, między sacrum a profanum.

Pod koniec lat siedemdziesiątych artysta zmienił priorytety, mógł już skupić uwagę na tym, co nazywał niewysłowionym. Horyzonty na jego obrazach stają się szersze, obejmują stale rozrastające się linie styku ziemi i nieba, które oddalają się od niego do granic możliwości widzenia. Przeniósł się poza twardy punkt zakrętu na drodze, nie jest już całkowicie przykuty do ziemi. Podążywszy drogą

aż po jej kres, zjednoczył się ze światem, został przez niego zupełnie wchłonięty. Późne pejzaże Czapskiego to kolejne drogowskazy, prowadzące go ku czystemu malarstwu, które wcześniej wymykało mu się za sprawą jego własnych hamulców. Powoli, wytrwale aranżuje własne akty wniebowzięcia. „Przyznasz, to jest sztuka / Która poprawia, przemienia naturę / Ale ta sztuka sama jest naturą”[356] – oświadcza Poliksenes w *Zimowej powieści*, późnej sztuce Szekspira. Czapski maluje połyskujący w słońcu krajobraz, wiedząc, że i on jest częścią triumfującej natury. Niczym późne dzieła Moneta ukazujące japoński mostek i lilie wodne, późne prace Czapskiego napędza wewnętrzny ogień, którego płomień podtrzymuje kilka jednoczesnych, wybuchowych pierwiastków – strach przed zbliżającą się ślepotą, większa skłonność do pokonywania własnych oporów, śmiała determinacja, by odejść ze świata z pędzlem w dłoni. Proust zmarł w łóżku ze świeżymi zapiskami na nocnym stoliku; Cézanne zasłabł na błotnistym poboczu po ulewnym deszczu ze sztalugami i płótnem w ręku. To były jego wzorce kresu życia.

Zboczył z wąskiej „ścieżki pokory” w stosunku do widzialnego świata i pozwolił sobie na kolejną drogę malarską, wkroczył na nowe terytorium. Powstałe w efekcie płótna sprawiają wrażenie wyzwolonych, jakby zrodziło je miejsce spontanicznego zerwania pęt. Jego zbiór sielskich pejzaży – zabrzmi to paradoksalnie – jest dlatego tak spójny, że wyzwolił się spod rządów natury. Na początek tej zmiany składa się wiele czynników, chyba głównie ograniczenia ruchu i widzenia, jakie nieuchronnie, choć nie każdemu po równo, niesie starość. Ich organiczne pogorszenie poskutkowało pewnym scaleniem priorytetów artysty, poczuciem nowych możliwości i swobody. Tak jak to robił przez osiem dekad, stawił czoło temu, co go czekało, i wykorzystał to do maksimum. Lubił przytaczać słowa japońskiego mistrza Katsushiki Hokusaia, który w wieku osiemdziesięciu dziewięciu lat powiedział na łożu śmierci: „Jeżeli niebiosa pozwoliłyby mi żyć jeszcze pięć lat,

mógłbym stać się dobrym malarzem". W schyłkowej fazie życia Czapskiego nic nie miało pierwszeństwa przed malowaniem. Gdy przystosowywał się do trwania z nadwątlonymi siłami, pomagali mu inni; dyktował listy, których nie mógł już pisać czytelnym pismem, przyjaciele przychodzili czytać mu na głos książki, w których już nie widział druku. Ale tylko jego dłoń mogła panować nad ruchami pędzla pod dyktando oka, tylko on mógł mieszać kolory jak należało.

Pochłaniało go malarstwo i religia. Każda czynność wymagała wiary, każda poddawała go wielokrotnym próbom. Te dziedziny pozostały wyraźnie wytyczone, ale istniejąc tak blisko siebie w jego świadomości, nieuchronnie się przenikały. Czapski uważał, by nie łączyć tych bliźniaczych linii życia. Nie podobało mu się, że Malraux „odrywa się od rozważań ściśle plastycznych i sięga dziedzin historiozofii, religii, mąci czytelnika nieustanne posługiwanie się słownictwem religijnym"[357]. Wiara Czapskiego w naturę, zakorzeniona w nim głęboko, była nieodłączna od jego wiary w Boga. Odwrócenie się od niej oznaczało odwrócenie się od Niego. Abstrakcja w malarskim życiu Czapskiego oraz mistycyzm w jego życiu religijnym stanowiły kuszące koncepcje, które przy jego młodzieńczej łatwości wpadania w zachwyt zawsze go pociągały. W miarę jak się starzał, zarówno abstrakcja, jak i mistycyzm wydawały mu się coraz bardziej atrakcyjne. Z czasem osłabła chęć opierania się ich pokusom. Stopniowo demontował bariery estetyczne i duchowe, które kiedyś zbudował w samoobronie. U człowieka tak samokrytycznego jak on fizyczny proces starzenia się pomógł złagodzić strach przed odejściem z tego świata; rozumiał, co go czekało, co było nieuchronne. Z niecierpliwością, jaką rodzi nadejście śmierci, ponownie zainteresował się św. Teresą z Ávila i naciskiem, jaki kładła na akt wiary, przyjmując jej dewizę, że „na to, żeby coś osiągnąć, nie wystarczy iść, trzeba lecieć"[358]. Jeszcze bardziej zbliżył się do

Simone Weil, którą cenił i której się bał. W swojej uwadze, że „malarstwo jest modlitwą", próbuje wyważyć w sobie zależność między wiarą a sztuką, licząc na to, że uniknie zamętu wprowadzonego przez Malraux. Nigdy nie nawracał innych. Ze słabnącym wzrokiem wykorzystywał to zestawienie ducha i oka jak najskuteczniej, usiłując znaleźć więcej w tym, czego coraz mniej widział. W dzienniku zacytował Paula Valéry'ego: „Bóg stworzył wszystko z niczego i to nic czasem widać". Późne prace Czapskiego dążą do tego stanu.

*

W tym samym roku, w którym powstały *Żółta chmura* i studium nowożeńców z rodziny Thun, obydwie prace niezwykle kolorowe, Czapski namalował dwa płótna – jedno będące studium czterech kobiet, drugie pięciu mężczyzn – posługując się akademicką techniką zwaną *en grisaille*, w której używa się tylko czarnej i białej farby. Stonowane i niemal monochromatyczne, obrazy te miały celowo ograniczoną paletę barw, wyzbytą gry chłodnych i ciepłych odcieni, intensywnego koloru. Jeden z obrazów nosi znamienny tytuł *U okulisty*. Czapski (wykorzystując najwyraźniej nieuniknioną serię wizyt starzejącego się człowieka u lekarza) przedstawia na nim wysoką poczekalnię z dużym oknem i wysokim bukietem kwiatów stojącym na cokole. Cztery kobiety siedzą w rzędzie, czekając na swoją kolej. To obraz dziwaczny, niewątpliwie pomijany, prozaiczny niewypał, namalowany czarną i szarą farbą nałożoną na płótno warstwami różnej grubości, z widocznymi skrawkami niezamalowanej powierzchni. Atramentowy mrok obrazu jest umiejętnie wykorzystany do zmaksymalizowania efektu, jaki mógłby uzyskać wytrawny operator filmowy, z uwzględnieniem szerokiego spektrum możliwości kształtowania nastroju i emocji. Na uważną obserwację pomieszczenia pełnego nieznajomych, nawiązujących kontakty w sytuacji tłumionego zaniepokojenia

wizytą u lekarza, nakłada się zgryźliwy komentarz malarza do utraty wzroku. Nie ukrywa, że widzi pozostałe osoby w poczekalni jak przez mgłę. Każda z czterech kobiecych postaci została sprowadzona do niemal anatomicznego obrysu, każda jest nikła, namalowana bardzo oszczędnymi środkami. Dłonie ułożone są grzecznie na kolanach, stopy spoczywają na podłodze. Zestaw czterech par odsłoniętych bladych łydek pod rzędem różnej długości spódnic i nad różnymi butami to Czapski w najlepszym figlarnym wcieleniu, à la Daumier i Rouault. Wysoki bukiet kwiatów stanowi mały czarno-biały znak malarskiego współczucia, jeżeli można sobie wyobrazić *Krzyk* Muncha wymyślony na nowo jako aranżacja kwiatowa. Cieniutkie poprzeczne listwy ramy okiennej przywodzą na myśl okres suprematyczny w twórczości Malewicza: „Najbardziej prymitywnymi środkami artysta tworzy to, czego najbardziej wyrafinowana i celowo zbudowana maszyna nigdy nie będzie w stanie wyprodukować”[359]. Ten surowy, oszczędny w tonacji, a kompozycyjnie przeładowany obraz, ogólnie biorąc, wywołuje jednak przyjemne wrażenie. Mimo swojej krótkowzroczności autor uchwycił w nim banalny moment poetyckim okiem.

Kolejne płótno opowiada zupełnie inną historię. Podobnie jak polscy emigranci na całym świecie, Czapski śledził zmiany w sytuacji politycznej w PRL-u. W kraju narastały niepokoje społeczne. Od czasu do czasu pojawiały się oznaki buntu. Komunistyczny reżim, cyniczny i pewny siebie, wysyłał siły bezpieczeństwa, żeby przykładnie ukarać protestujących. W reakcji na brutalne pobicia przez milicję powstał Komitet Obrony Robotników. Wraz z założeniem KOR-u w 1976 roku intelektualiści pokonali historyczne podziały, znaleźli wspólny język z działaczami z klasy robotniczej. Jacek Kuroń, Adam Michnik i wielu innych zawsze uważało to za konieczne. Tymczasem partia komunistyczna staczała się w otchłań. Pod koniec lata 1980 roku pracownicy gdańskiej Stoczni im. Lenina utworzyli związek zawodowy

„Solidarność”. Kraj wrzał. Koalicja zawiązana wówczas między robotnikami, reprezentowanymi przez Lecha Wałęsę, a inteligencją, której przewodzili Kuroń, Michnik, Geremek, Mazowiecki i inni, była rzeczą niezwykłą. Nieprawdopodobną konfederację wspomógł swoim głosem papież, kardynał Karol Wojtyła. Monopol polskiej partii komunistycznej zaczął się kruszyć. Papież, zwracając się do tłumów wiernych na całym świecie, mówił o walce polskiego narodu, o „cierpkim smaku zawodu, upokorzenia, cierpienia, pozbawienia wolności, krzywdy, podeptanej godności człowieka”[360]. W grudniu 1981 roku generał Wojciech Jaruzelski ogłosił stan wojenny, zdelegalizował „Solidarność” i osadził jej przywódców w więzieniu.

Kuronia wraz z kilkoma innymi działaczami „Solidarności” wyłuskano spośród rzeszy uwięzionych działaczy opozycyjnych i oddano pod straż w zakładzie karnym w Białołęce. Zrobione ukradkiem i przemycone za granicę zdjęcie pięciu więźniów (Henryk Wujec, Lech Dymarski, Janusz Onyszkiewicz, Jacek Kuroń, Jan Rulewski), maszerujących podczas więziennego spaceru, obiegło prasę światową. Z fotografią w ręku Czapski namalował dynamiczny obraz olejny, studium uwięzionej nieposkromionej siły. On, który wyjechał z Krakowa w 1924 roku, żeby zerwać całkowicie z takim malarstwem, namalował w 1982 roku jedyny obraz z gatunku „malarstwa historycznego”. Ograniczając paletę do czarnej i białej farby wymieszanych do szarości, uhonorował oryginalny materiał źródłowy, czarno-białą fotografię, ale nawiązał też do panującego w zachodniej Europie wyobrażenia, że egzystencja w państwach bloku sowieckiego jest szara i ponura. Pięć męskich postaci kroczy po więziennym spacerniaku w kierunku widza. Mimo ich swobodnej postawy wyczuwa się napięcie. Przestrzeń, jaką zajmują, jest ze wszystkich stron zamknięta, wzdłuż spacerniaka biegną napierające z obu stron, dwukrotnie wyższe od nich mury, niebo zasłania zawieszona wysoko nad ich głowami siatka. Każdy z mężczyzn, w cywilnym ubraniu,

sportretowany jest indywidualnie, każdy co innego wyraża ciałem, ale – podobnie jak u czwórki kobiet w poczekalni okulisty – ich twarze są nijakie, bez wyrazu. Wszyscy wydają się zupełnie bezbronni.

W uznaniu dla historycznej chwili Czapski namalował chwiejną ręką ich nazwiska na poprzecznym kawałku blejtramu z tyłu płótna o wymiarach osiemdziesiąt na sto centymetrów. Sportretowanych mężczyzn nazywano „Pięcioma wspaniałymi" w nawiązaniu do popularnego filmu o rewolwerowcach na Dzikim Zachodzie, *Siedmiu wspaniałych*, który z kolei powstał na kanwie *Siedmiu samurajów* Akiry Kurosawy. Z obrazu bije napięcie, jakby ci bezsilni ludzie szli w ogień. Czapski, wyrzekając się kolorów ze swojego arsenału, przywodzi na myśl monochromatyczne *Okropności wojny* Goi. Obraz przedstawiający Białołękę, zatytułowany *Polska*, przez wiele lat wisiał w korytarzu prowadzącym do pokoju artysty na pięterku domu w Maisons-Laffitte.

*

Adam Michnik, twórca i redaktor naczelny „Gazety Wyborczej", jest postacią wielkiego formatu. Życie tego potężnego mężczyzny (palącego jednego papierosa za drugim) obrosło legendą. Czapski, powtarza, był mu przykładem, czerpał i wciąż czerpie z niego wielką siłę. „Był w moim życiu jednym z najwspanialszych ludzi – oświadczył, patrząc mi w oczy, żeby się upewnić, czy rozumiem znaczenie tej uwagi, a potem, nim zaciągnął się głęboko papierosem, powtórzył: – Jednym z najwspanialszych". Smuga dymu, który wydmuchnął w dzielącą nas przestrzeń, zdawała się umacniać go w tym przeświadczeniu. „W odróżnieniu ode mnie nigdy nie był zwierzęciem politycznym, ale zawsze człowiekiem oświeconym i uczciwym". Wzruszając ramionami i żałując, że to, co zaraz powie, może mnie rozczarować, ale nie da się tego uniknąć,

dodał: „Jeśli o mnie chodzi, jego geniusz kryje się w pisarstwie, nie w malarstwie”.

Urodzony w 1946 roku, syn żydowskich komunistów, karierę dysydenta rozpoczął w bardzo młodym wieku. (Fakt, że to on miał się stać zwolennikiem powiązania polskiego Kościoła katolickiego z „Solidarnością”, świadczy o jego szerokich horyzontach myślowych). Pochłaniający książkę za książką jak Czapski, był tak samo jak on głęboko poruszony i ukształtowany przez lektury. Kiedy miał piętnaście lat i wciąż twarz chłopca, wyrzucono go ze szkoły za wygłaszanie przemówień o reformie szkolnictwa. Od samego początku miał lotny umysł i skutecznie obnażał kłamliwość partyjnego języka. Żarliwie wierzył w to, co miał do powiedzenia, i był niemal obsesyjnie wściekły na sposób traktowania robotników pod sztandarem ideologii, w której centrum stał jakoby proletariat. Mając skłonność do krzyku, krzyczał, lekceważąc ewentualne koszty, jakie mógł ponieść pod rządami totalitarnych despotów. „Wywodzę się ze szkoły ludzi zbuntowanych – wycedził, grożąc mi palcem – tej samej szkoły co Czapski”.

Jako student na wydziale historii Uniwersytetu Warszawskiego stanął w obronie Jacka Kuronia, „ojca chrzestnego polskiej opozycji”, i Karola Modzelewskiego. Ci dwaj działacze napisali list otwarty do partii komunistycznej. Obaj wylądowali w więzieniu. Potem nastąpiły represje na wszystkich poziomach życia uniwersyteckiego. Michnik, aresztowany wówczas po raz pierwszy, został wypuszczony po dwóch miesiącach. Aresztowany ponownie w marcu 1968 roku, w okresie partyjnej kampanii antysemickiej, zaczął odsiadywać swój drugi, znacznie dłuższy wyrok więzienia: trzy lata. Po wyjściu na wolność na przemian działał, pisał i trafiał za kraty. Przez pewien czas pracował w fabryce lamp, w końcu przeprowadził się do Poznania i zapisał na tamtejszym uniwersytecie na studia magisterskie z historii.

Podobnie jak Kuroń, Michnik zabiegał o współdziałanie ciemiężonych polskich robotników z opozycyjną inteligencją. W odpowiedzi na to władze prześladowały zarówno inteligencję, jak i robotników. W pewnym momencie, między kolejnymi aresztowaniami, KOR uznał, że Michnik może się bardziej przydać poza Polską, szerząc wiedzę o ich sprawie na arenie międzynarodowej. Uzgodniono, że zostanie zaproszony do Paryża. Zaproszenie wystosował Jean-Paul Sartre. Władze Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej wolały niczego Sartre'owi nie odmawiać i zgodziły się na wydanie swemu wrogowi paszportu. Wylądowawszy na Orly, Adam ruszył prosto do Maisons-Laffitte.

> Po raz pierwszy stanąłem przed drzwiami „Kultury" w środku nocy. Ktoś wpuścił mnie za próg, zaprowadził do sypialni i zostawił. Rano usłyszałem, jak ktoś woła wysokim głosem: „Jest tu gdzieś Adam Michnik? Przyjechał?". „Tak – odkrzyknąłem – jestem tutaj", a on podszedł i mnie uściskał. „Nie, żadnych ceremonii. Józio, mów mi Józio!". Osłupiałem. Przecież mógł być moim dziadkiem. Od razu zaczęliśmy wymieniać się informacjami. Tego dnia miałem w planie wspólny obiad z Jeleńskim i Zygmuntem Hertzem. Czapski od razu rzucił piskliwym głosem: „Pójdę z wami!". W restauracji ktoś mnie zapytał, czy uważam, że Polska może być jeszcze znowu niepodległa. Kot roześmiał się i rzekł: „Wierzę, że to nastąpi, będzie tak niepodległa, że znowu będziemy musieli wyemigrować!".

„Czapski był cudowną osobowością – opowiadał Michnik – człowiekiem szalenie odważnym, pełnym dobroci i naiwności. Uwielbiałem jego prorosyjskość. Przypominał mi Myszkina z *Idioty*".

Wiele lat później, powróciwszy do Polski i za kraty, Michnik napisał esej, w którym dał wyraz podziwu, jakim darzył Czapskiego. Po lekturze *Patrząc*, zbioru jego esejów o sztuce, przyznał, że nie potrafi „podjąć z Czapskim dialogu na temat Cézanne'a i Bonnarda, Soutine'a i Degasa, Picassa i Cybisa"[361]. W eseju *Czytając* wyznał jednak, że w potężnym sprzeciwie Czapskiego wobec wielkich ideologów sztuki nowoczesnej znalazł paralele z własną sytuacją człowieka walczącego z wielkimi ideologami komunizmu. Na temat

wpływu filozoficznego, jaki Czapski na niego wywarł, Michnik pisze z pełnym szacunkiem, przenikliwie i ze swadą:

> Myślę sobie: wiemy dokładnie, czego nie chcemy, ale czego chcemy, nikt z nas dokładnie nie wie. Nie istnieje język, który mógłby poprawnie opisać nasze pragnienia – to też jedna z osobliwych cech tego czasu. Żaden ze znanych języków nie syntetyzuje naszego doświadczenia [...]. Szukamy języka, który dotknie tego, co niewyrażalne. Takim właśnie – sądzę – jest język Józefa Czapskiego. Takim był przed osiemdziesięcioma laty język Stanisława Brzozowskiego[362].

Zbiór esejów Czapskiego nadal pochłaniał uwagę Michnika, oczekującego w więziennej celi na proces, książka towarzyszyła mu w drodze na salę rozpraw i leżała obok niego, kiedy wydawano wyrok. „W niej właśnie szukałem ocalenia i osłony przed brudną falą przemocy i kłamstwa, która wypełniła sądową salę”[363]. Skazano go na trzy lata więzienia. Czekając na ogłoszenie wyroku, zastanawiał się, co Józio zrobiłby na jego miejscu, co by myślał? Jego proces toczył się w skandaliczny sposób – podczas rozprawy nie pozwolono mu zabrać głosu.

> Na salę sądową wszedłem z gotową decyzją. Jako pierwszy zostałem wywołany. Wstałem więc i patrząc w twarze prokuratora Muszyńskiego, prezesa Zieniuka, mnąc w rękach książkę Czapskiego, powiedziałem: „Po tym, co tu zobaczyłem i usłyszałem, jeśli mam pozostać wierny sobie i swemu sumieniu – powiedzieć mogę tylko jedno. Moim oszczercom i moim oprawcom – przebaczam”.
>
> Czy dobrze zrobiłem? Powiedz, Józiu...[364]

Michnik zastanawiał się kiedyś, w jaki sposób Czapski poradził sobie z problemem reakcji na *Majora Huberta* Adolfa Rudnickiego. „Początkowo Czapski nie chciał go widzieć, ale ostatecznie znalazł w sercu zdolność przebaczenia. Zawsze o tym pamiętam. Pomaga mi to, kiedy staję w obliczu ludzkiej małości”.

*

Styl Czapskiego jest wyjątkowy. Miarą wpływu jego oka na nasze widzenie jest to, jak jego twórczość zachęca nas do baczniejszego spojrzenia na świat. Siedząc pod drzewami ogrodu na tyłach krakowskiego baru, w oczekiwaniu na zamówione napoje bawiłem się z Adamem Zagajewskim w grę polegającą na wskazaniu ludzi, których Czapski wybrałby do rysowania. Które z kobiet siedzących przy stolikach, których mężczyzn przy barze, których samotników odkryłby swoim okiem? „To Czapski" – stwierdzał jeden z nas, wskazując ruchem głowy bądź palcem w danym kierunku, a drugi odwracał głowę, żeby zobaczyć i potwierdzić. Pod koniec tygodnia poszedłem posłuchać, jak Adam czyta swoje wiersze. Sala zapełniająca się ludźmi wyglądała, jakby była szkicownikiem Czapskiego. Sam Adam, urodzony gawędziarz, jest artystą scenicznym, jak wielu aktorów i muzyków, których autor *Wspomnień starobielskich* rysował z krzesła na widowni. Uważnie słuchająca publiczność, z przechylonymi głowami, założonymi rękami, skrzyżowanymi nogami, szalikami, fryzurami i kapeluszami, była ucztą dla oka, złożoną z łatwych do wyobrażenia szkiców Czapskiego. Każdego widział przez obiektyw swego nienasyconego ducha i wzroku, każdy był surowcem dla obrazu lub rysunku. Jak zauważył Czesław Miłosz: „Obrazy Czapskiego jeszcze raz naprowadzają na sekret ludzkiej osobowości. Bo są tak rozpoznawalne z daleka, natychmiast wiadomo, że to Czapski. Czyli dzieła sztuki jako esencja"[365].

W liście do Miłosza Czapski zacytował Ludwiga Wittgensteina: „Kiedy nie usiłujemy wyrazić niewyrażalnego, nic się wtedy nie traci i niewyrażalne zostaje niewyrażalnie zawarte w tym, co wyrażone"[366]. Słowa te pojawiają się niejednokrotnie w jego dzienniku jako kolejny probierz celu i zrozumienia. Zapis z późnych lat życia: „niewyrażalnie zawarte w tym, co niewyrażone"[367].

Rozdział dwudziesty pierwszy

Adam Zagajewski poznał Czapskiego w roku swoich przenosin do Paryża – 1983. Osiemdziesięciosiedmiolatek „odrzucił starość, tak jak kiedyś odrzucił swoją przynależność do arystokracji. Wobec starości był tak samo suwerenny i swobodny jak na przykład wobec polskości”[368], napisał wiele lat później. Trzydziestoośmioletni wówczas poeta przekonał się, że starszy pan jest w zasadzie w dość dobrej formie, otwarty na wszystko i wszystkich, inteligentny, zasadniczy, zabawny. Zagajewski jeździł do Maisons-Laffitte czytać Czapskiemu, którego z czasem interesowało zwłaszcza słuchanie własnych tekstów. Poeta wybierał z listy niemal dwustu artykułów Czapskiego, które ukazały się na łamach „Kultury”. Pewnego dnia zastał malarza leżącego na łóżku z prześcieradłem naciągniętym na głowę. Oceniwszy sytuację, znalazł jakiś tekst i zaczął czytać. Czapski natychmiast otrząsnął się z apatii. Pamiętał słowa, które kiedyś, czasami dziesiątki lat wcześniej, napisał, i kończył zdania razem z czytającym je Adamem. Gdy czuł się na siłach albo gdy był niespokojny, wyruszali na wycieczki. Któregoś wieczoru Zagajewski umówił się, że zabierze go do teatru, żeby obejrzeć nową sztukę o Simone Weil.

> Aktorka grająca ją była fizycznie bardzo podobna do Simone Weil, a nawet wydawało się, że wczuwa się tak dalece w graną przez siebie postać, iż przenika ją to samo histeryczno-mistyczne drżenie, które zabiło bohaterkę przedstawienia. Był nawet moment, kiedy trzeba było przerwać spektakl, gdyż aktorka – Simone Weil nie była w stanie kontynuować, tak bardzo przejęta była cierpieniem i ekstazą granej przez siebie mistyczki. *Mimesis* tego przedstawienia była zupełnie niezwykła, jako że relacja zachodząca między aktorką i graną przez nią rolą odpowiadała najdokładniej relacji między spazmatycznym życiem Simone Weil a możliwością życia spokojniejszego, bezpieczniejszego, dłuższego także. Józio też wibrował,

> drżał, przejęty był każdym słowem wypowiadanym przez sceniczną Simone Weil i przez aktora czy aktorkę grających rolę narratora biograficznej opowieści. Reagował na każde słowo, bo znał każde słowo i każdą anegdotę. Zachowywał się trochę tak, jak zachowują się dzieci w teatrze. Podpowiadał aktorom następne słowo, niekiedy zrywał się z krzesła, jakby chciał biec na scenę i ratować Simone przed grożącymi jej katastrofami. [...] Potem jednak szybkimi krokami zaczęła się zbliżać śmierć Simone Weil w Wielkiej Brytanii: aktor-narrator przedstawienia miał właśnie wypowiedzieć opinię de Gaulle'a o Simone Weil (*Elle est folle*, to wariatka), ale ubiegł go Józio, który podniósł się z miejsca i ku zdziwieniu aktorów i publiczności wykrzyknął z przejęciem: *Elle est folle*[369].

Zagajewski przygotowywał wtedy zbiór wierszy. Wydawca uważał, że w tomiku *Jechać do Lwowa* przydadzą się ilustracje. Adam natychmiast pomyślał o Czapskim. „Ucieszył się z tej propozycji, udostępnił mi dzienniki, żebym poszukał odpowiednich stron". Okładkę tomiku miał ozdobić rysunek rozłożystych liści kasztanowców w ogrodzie Maisons-Laffitte. W górnej części okładki zwisają rozczapierzone liście, jakby na czubkach drzew rozwieszono usiane gwiazdami niebo. Inne rysunki zdobią książkę – chłopcy zgromadzeni wokół rowerów, kwiaty w wazonach, siedząca postać zrozpaczonego mężczyzny z głową w dłoniach, piszący mężczyzna w furażerce w dwóch ujęciach, a na jednej stronie dwa widoki blatu małego biurka, z trzema książkami ułożonymi w stosik w jednym rogu w pierwszej wersji oraz zmiętym kawałkiem papieru wyglądającym prawie jak czaszka w drugiej. Zamieszczony w zbiorze wiersz *Twarz van Gogha* jest zadedykowany Czapskiemu.

> [...] twoja ostra twarz, twarz
> sprawiedliwego, niepokój obleczony
> w skórę. [...]
> bardziej żywy niż żywi i bardziej
> skupiony[370].

Uniesienie widoczne na wiszącym na paryskim kiosku autoportrecie van Gogha przywodzi Zagajewskiemu na myśl twarz Czapskiego. Jest to skojarzenie przenikliwe, nobilitujące i wzruszające.

Czapski przywiązywał szczególną wagę do regularnego kontaktu ze starym przyjacielem Zygmuntem Mycielskim, mieszkającym w Warszawie kompozytorem i krytykiem muzycznym. Mycielskiemu udawało się od czasu do czasu odwiedzać go w Maisons-Laffitte. Obaj wychowali się w bogatych, arystokratycznych rodzinach, obaj poświęcili życie zajęciom pozwalającym na twórczą ekspresję, obu pociągali inni mężczyźni. Mycielski, przez wiele lat redaktor naczelny „Ruchu Muzycznego", jednego z najstarszych czasopism poświęconych muzyce klasycznej w Polsce, został usunięty z redaktorskiego stanowiska, kiedy potępił sowiecką inwazję na Czechosłowację w 1968 roku. Między dwoma sędziwymi przyjaciółmi, wspominającymi swoje długie życie, kwitła korespondencja. Częstym tematem ich długich listów była nieuchronnie śmierć bliskich.

Najboleśniejsza była śmierć Ludwika Heringa, który w grudniu 1984 roku popełnił samobójstwo. Chory na raka, świadomy swego stanu, przyjechał jeszcze do Paryża z ostatnią krótką wizytą do Czapskiego. Znaczną część czasu poświęcił na konsultacje lekarskie. Szukając wspólnego gruntu, rzucili się w wir przerwanej dyskusji o Dostojewskim. Spory związane z wielkim rosyjskim powieściopisarzem stanowiły neutralny teren, mogli poruszać istniejące między nimi problemy z perspektywy bohaterów jego książek. Według Czapskiego te rozmowy „wiązały ich i dzieliły"[371]. Walka między pozytywnym idealizmem a destrukcyjnym ateizmem w *Biesach* pozwalała Heringowi rozładować rozpacz. Czapski z pasją Aloszy z *Braci Karamazow* próbował przebić skorupę

nieprzejednanego nihilizmu Ludwika, rozpaczliwie starając się wzniecić w nim wiarę w odkupienie.

Podobnie jak Alosza, Czapski uważał, że nie zdołał ocalić najbliższego mu człowieka. Hering był, obok Maryni, tym, kto go rozumiał, pocieszał, kochał go. Poza trzema czy czterema latami spędzonymi razem w Warszawie jego niezbywalne miejsce w życiu Czapskiego wiązało się z obecnością duchową, a nie fizyczną. Cóż mógł znaczyć fakt, że Ludwik już nie żył, że jego życie biologiczne się skończyło? Od dawna istniał i trwał jako istota niematerialna.

> Obstawił swoją śmierć, napisał, żeby nikt nie wiedział, że się zabił [...]. Jedną miał miłość – Ludkę, i jeżeli tak śmierć obstawił, żeby było to najcichsze, to było z powodu niej, dla niej. [...] Wszystko przygotował, pogrzeb na cmentarzu kalwińskim, z żądaniem czy prośbą, by kapłan nic nie mówił tylko *Ojcze nasz* [...]. Jego żal, zajadłość przeciw Bogu za cierpienia ludzkie, żal do Boga, w którego, mówił, że nie wierzy. [...] Odszedł zupełnie i nic, nic mnie teraz z tą umarłą osobą nie łączy. Nici zerwane, zerwane raz na zawsze bez cienia uczucia, że nasze więzy były ważne. Kiedy były do ostatniej chwili jego życia najistotniejsze i dla mnie tak bardzo istotne![372]

Przekonany, że obnażył własną kruchość, Czapski niby to usuwa z dziennika zapis o samobójstwie Heringa, przekreślając tekst i wyjaśniając pod nim na marginesie: „Przekreśliłem to, co napisałem, nie dlatego, że było złe, ale że było bardzo intymne”[373].

Niczym jego bezgłowa postać w *Lampie i umywalce*, nadal nie miał pewności, ile prawdziwego siebie jest gotów ujawnić. „Milczenie – pisał – zdaje mi się jedyną drogą dziennika człowieka, który pisząc od lat dziennik, chciałby, żeby on nie zginął po jego śmierci, i który teraz prosi, by to milczenie, które jest zubożeniem, było zachowane”[374]. Nie jest to protest przeciwko słowu niezdolnemu wyrazić jego najgłębszych uczuć, lecz przeciwko obnoszeniu odkrytej rany. „Ze śmiercią Ludwika mam znowu cyniczne starcze odruchy, że wszystko, co należy do mojej

przeszłości, jest jakby wymiecione”[375]. W tym miejscu raz jeszcze wspomina literacki pejzaż straty u Prousta, moment, w którym narrator dowiaduje się o śmierci swojej nieuchwytnej ukochanej, Albertyny, i szamocze się, próbując wypełnić pustkę rozmaitymi zajęciami i kontaktami z ludźmi, choć wie przecież, że te rozpaczliwe ruchy są daremne. Marcel Proust przypisuje tę szarpaninę *notre sénilité bavarde, mélancolique et coquette* – gadatliwej, melancholijnej, zalotnej starości. Ledwo okazał słabość, Czapski skupia uwagę na tym wyrażeniu. Łatwiej mu żyć, kiedy kto inny za niego płacze. Słowa *notre sénilité bavarde, mélancolique et coquette* przewijają się jak motyw przewodni ponad rok przez stronice jego *journal intime*, który w gruncie rzeczy nie jest, a zarazem zdecydowanie jest najgłębiej intymny.

Obawy, czy będzie zdolny dalej malować, dzielił z każdym, kto chciał słuchać. Mimo to powstrzymywał się przed złamaniem pędzla. Tęsknota za nim nawiedzała go znienacka, choć uparcie powtarzał, że dał za wygraną. Wydawało się, że nad nią nie panuje, ale nigdy się jej nie opierał. Pisał do Aeschlimanna: „Jeśli chodzi o malowanie, mam kompletny zamęt w głowie. Co drugi dzień postanawiam, że muszę dać sobie spokój, po czym znowu zaczynam malować. Chyba straciłem zdolność podejmowania decyzji”[376]. Malowanie nie było już chyba kwestią dyscypliny, ale podporządkowania wyższej sile. Kiedy ogarniało go pragnienie, paleta i sztalugi, które stale miał pod ręką, wracały do życia.

Pod koniec 1984 roku Czapski otrzymał enigmatyczne zaproszenie do udziału w przyszłorocznym Biennale de Paris. Później dowiedział się, że zaproszenie było dość ogólnikowe, ponieważ ludzie odpowiedzialni za wybór uczestników nie mieli pojęcia, do kogo piszą. Jakiś kurator z Europy Wschodniej zaproponował im kandydaturę znakomitego malarza, pracującego obecnie w Paryżu – członkowie komisji selekcyjnej nigdy o nim nie

słyszeli. Najpierw powiadomiono go więc, że będzie mógł pokazać trzy płótna. Potem zjawili się w jego pracowni przedstawiciele biennale i, najwyraźniej zaskoczeni tym, co zastali, rozszerzyli zaproszenie – mógł przywieźć płócien dziesięć. Nastąpiło nagłe ożywienie, Czapski zwrócił się do mnóstwa ludzi z prośbą o pomoc w przeprowadzeniu go przez wir wymagań logistycznych i nieprzekraczalnych terminów. Kot Jeleński podjął się roli koordynatora. Wojtek Karpiński zgodził się napisać notę biograficzną i hasło do katalogu. Do Mycielskiego Czapski napisał:

> Właśnie w tym czasie, kiedy dowiedziałem się o Twojej grypie, sam dostałem grypy [...]. Wcale nie cierpiałem, tyle tylko, że musiałem leżeć i jak najmniej gadać. Przydało mi się to wszystko, bo trochę sobie już starałem się zbudować koniec życia i bardzo o przyszłości swojej myślałem. Nie widzę zupełnie [...], czytać już absolutnie nie mogę. Próbowałem jeszcze malować i na koniec zrobiłem dużą starą kobietę w przybliżeniu metr na metr, jakąś stróżkę na swojej przyzbie. Malowałem prawie wyłącznie białymi akrylikami i czarnym, i to jest ostatnie moje dzieło, które jeszcze naprawdę istnieje. [...] Losy moich płócien są już zdecydowane. Wszystko, dosłownie wszystko wysyłam w tych dniach do Chexbres do Aeschlimanna, któremu z moich przyjaciół najzupełniej ufam. On przygotowuje jeszcze na 5 marca wystawę moich płócien. [...] Myśląc o moim malarstwie, nie mogę zupełnie ogarnąć i uświadomić sobie, czy i ile to jest warte. [...] Może najlepsze moje płótna, o które mi najbardziej chodzi, to moje pejzaże z Sailly, te wielkie przestrzenie z różnymi niebami zachodzącego słońca. Są one najbliższe w sensie *qualité* malarskiej, tak mi się zdaje, martwych Morandiego, który przez ostatnie lata stał mi się szczytem malarstwa wprost, choć może się zgorszysz, stał mi się moim Bachem. Ale to, co przeżyłem z Bacha tak rzadko, to była ta forma milczenia, którą tylko u niego czułem, wszystko inne zdawało mi się hałasem. U Morandiego jest właśnie to milczenie i kiedy się czuję zaplątany, wystarczy mi otworzyć stronę z reprodukcjami jego obrazów i mam coś podobnego w urzeczeniu tej sztuki najskromniejszej[377].

Trzynaste Biennale Paryskie otwarto w marcu 1985 roku w Grande Halle de la Villette z udziałem niemal stu artystów. Na ogół były to młode gwiazdy, wśród nich słynni Julian Schnabel, David Hockney i Georg Baselitz, których czekające w pracowniach dzieła miały zaspokajać rosnący popyt na sztukę nowoczesną.

Ogromne wpływy ze sprzedaży ich prac napędzały agresywny rynek zmyślnie wzorowany na modelu giełdy nowojorskiej. Czapski był zdecydowanie najstarszym uczestnikiem, starszym o dobre pół wieku od większości tych, których twórczość wystawiano. Dostęp do zamkniętego dlań wcześniej świata wzbudził w nim szereg skomplikowanych doznań, poczynając od przyjemności. Wielu z wystawianych młodych malarzy w reakcji na aktualny prymat sztuki abstrakcyjnej rościło sobie prawo do własnej drogi. Podobnie jak on, starali się nawiązać kontakt ze światem, który widzieli wokół siebie. Czy uznaliby go za interesującego malarza? Zdawał sobie sprawę ze znaczenia faktu, że został zweryfikowany przez strażników sceny, zarządców tego, co zostanie uznane za ważne, za „Sztukę", ludzi, których wpływy rozciągały się od pracowni artystów przez kuluary marszandów po kontrolowane przez nich publiczne galerie.

Skompletowanie zestawu obrazów, z których był zadowolony, wymagało pewnego zachodu. Po otrzymaniu rozmaitych odpowiedzi od zaufanych przyjaciół wybrał szczęśliwą dziesiątkę. Większość wyselekcjonowanych płócien pochodziła z prywatnej kolekcji Aeschlimannów. Wieść o włączeniu go do ekskluzywnego biennale przyjęli naturalnie i ze szczerą nadzieją na pozytywny wpływ takiego nagłośnienia jego twórczości na niego samego. Chętnie zgodzili się na wypożyczenie mu dowolnych prac ze swoich zbiorów, zaplanowali przyjazd do Paryża. Ich beznamiętne podejście do tego wydarzenia być może wynikało z poczucia, że słusznie zainwestowali w niedocenianego artystę i jego obrazy. Byli jednak ostrożni, nie dawali się ponieść nastrojowi triumfu z powodu sukcesu Czapskiego, lepiej niż on obeznani z wartościami leżącymi u podstaw takich przedsięwzięć. Wstrzemięźliwość Aeschlimannów okazała się uzasadniona.

Drodzy Przyjaciele – pisał do nich Czapski:

nie piszę długo, bo wiem, że przyjedziecie zobaczyć ten spektakl, jakim jest Biennale, z mojego punktu widzenia to zupełne fiasko – nawet sala tego sławnego i podziwianego malarza Czapskiego. Mój obraz wisi obok malarza, który wystawił ogromne płótno przedstawiające mężczyznę sikającego (dosłownie) na jakieś ciało, i kolejny, nawet większy, ukazujący Menachema Begina siedzącego na kolanach Hitlera i ssącego jego pierś. W dniu otwarcia wpuszczono żywą krowę pomalowaną na czerwono i zielono, by wolno przechadzała się po galerii[378].

Szaleństwo świata sztuki współczesnej z jej uzależnieniem od przesady oraz skłonności do ślizgania się po powierzchni zjawisk odzwierciedlało kulturę, w której o estetyce i jej znaczeniu decydowała cena, choć powinno być odwrotnie. Biennale stanowiło dla Czapskiego ważny moment oceny. Obserwując tę atmosferę cyrku, dostrzegł u niemal wszystkich zainteresowanych rozpaczliwe pragnienie bogactwa i sławy. Sam nie był na nie obojętny i nie wzdragał się na myśl o nich, jakby był ponad to. Najbardziej przygnębiał go entuzjazm, z jakim „Sztukę" oddano tak niskim, zwodniczym celom, podczas gdy marszandzi i kolekcjonerzy z promiennymi uśmiechami biegali do banków, kulturę wysoką traktując najwyraźniej z pogardą. Mimo to postanowił wziąć w tym udział. Bezradnie pogodził się z faktem, że uczestniczył w celowej profanacji tego, co uważał za teren niemal święty.

Ocierając się o cały ten blichtr i pompę, lepiej zrozumiał, że jego dobrowolny dystans od samego początku był przejawem instynktu samozachowawczego. Czerpał pewną dumę z faktu, że przebył długą samotną podróż na własnych warunkach, żył zgodnie z własną prawdą, wierzył w siebie. Reakcję na ów spektakl wyraził w jednym ze swoich ostatnich esejów dla „Kultury", zatytułowanym *Śmierć Cézanne'a*, opublikowanym miesiąc po zamknięciu wystawy. Zauważył w nim:

„sam należę do epoki pocézanne'owskiej, która dawno, dawno minęła. Na dzisiejszej Biennale nie znajduję ani jednego obrazu, który by choć z daleka przypominał Cézanne'a"[379].

[...] kult Cézanne’a, który dzieliłem z najbliższymi kolegami i całą resztą nieznanych mi malarzy, prawie niepostrzeżenie dla mnie zaczął blednąć i niknąć. Zrozumiałem to dopiero teraz, a mogłem był zrozumieć już dobre dwa dziesiątki lat temu. Dzisiaj młodzi malarze mówią o Cézannie z szacunkiem, jego obrazy wiszą we wszystkich wielkich galeriach, napisano o nim dziesiątki tomów, ale stosunek do niego nie nosi w sobie śladu odkrywczości. Taki stosunek mam sam na przykład do Delacroix: pewne jego szkice, studia do wielkich obrazów, do dzisiaj podziwiam, ale jego wielkie płótna, które odegrały wielką rolę w rozwoju malarstwa, mało mnie obchodzą.

Ostatnia paryska Biennale dała mi jeszcze silniej wrażenie, że nie dość zauważyłem, że żyjemy w innej epoce i że sprawy dla mnie palące wydają się dzisiaj mniej ważne. Malarz dzisiejszy równie dobrze korzysta z mistrzów, którzy zawsze pracowali na naturze, jak z Malewicza czy Mondriana[380].

Trwając przy tych, którzy wywarli na niego wpływ na początku drogi malarskiej, napisał kolejny esej dla „Kultury” o swoim spóźnionym uznaniu dla Moneta, bez którego „Cézanne jest nie do wyobrażenia”[381]. Po wizycie w Giverny i przywróconym do pierwotnego stanu ogrodzie malarza przekonał się, że zdecydowanie woli obrazy ogrodów od ogrodów. Z prawdziwym współczuciem pisze o fatalnym stanie wzroku Moneta po nieudanej operacji zaćmy, która sprawiła, że ledwo widział jednym okiem. Mimo to Monet dalej dzielnie malował. Ten trop jest dla Czapskiego coraz bardziej przejmujący i wymowny. Pisząc o Monecie i malarstwie, powiadamiał równocześnie Mycielskiego, że nie jest już w stanie pisać. Nadal jednak pisał, składając w redakcji „Kultury” kilka następnych esejów:

Jeżeli chodzi o pisanie [...] zdaje mi się, że wszystko, co mogłem, powiedziałem, i że teraz nie mam już nic do powiedzenia. Nie myślę zupełnie się przymuszać, ale jeżeli teraz będę jeszcze próbował malowania czy pisania, to tylko pod naciskiem wewnętrznej konieczności. Jeżeli chodzi o pisanie, moi najlepsi przyjaciele (Jacek Woźniakowski) namawiający mnie gorąco do pisania przyznają, że się powtarzam. [...] Notowałem całe życie i nie widzę, by dalej móc pisać o malarstwie bez nowej wzrokowej pożywki. [...] Więc ostatecznie czas by było skończyć życie, bo

naprawdę zdaje mi się, że co mogłem zrobić, to zrobiłem. Niestety nie ja decyduję, czy i jak długo jeszcze będę musiał żyć. Taką Ci długą spowiedź piszę, bo chcę, żebyś wiedział, jak jest, i żebyś również wiedział, że czuję całym sobą, że jest czas to życie zakończyć[382].

Na okładce jednego z oprawionych w kremowe płótno zeszytów, w których prowadził swój dziennik, starannie zanotował czytelnym pismem słowa historyka Jules'a Micheleta *le long supplice de la vieillesse*, długa męka starości. Michelet był autorem dziewiętnastotomowej *Histoire de France*, podczas Komuny Paryskiej i po niej mieszkał w centrum Paryża w całkowitym odosobnieniu. U schyłku życia, tracąc wiarę w Boga, a potem w człowieka, twierdził, że ugrzązł między nicością a arbitralnością jakiegoś kapryśnego bóstwa. Zmarł w roku 1874 w wieku siedemdziesięciu pięciu lat. Czapski miał lat osiemdziesiąt dziewięć, kiedy zapisywał te smutne słowa na okładce dziennika, jakby potwierdzał ich prawdziwość. Jednak w odróżnieniu od Micheleta nie wycofał się. W istocie, codziennie spędzał trochę więcej czasu w szlafroku. Skóra twarzy coraz bardziej przypominała pergamin, kości czaszki wyraźniej rzucały się w oczy, po goleniu na policzkach lub szyi zostawały kępki zarostu. Może i wyglądał marnie, ale jego oczy za dużymi szkłami okularów były wciąż bystre. Oczywiście zdarzały się gorsze dni. Nadal przyjmował gości, karmiąc się ich energią, by uzupełnić braki własnej. Jula Juryś, Wojtek Karpiński, Adam Zagajewski oraz inni przyjaciele i krewni przychodzili regularnie, żeby się o niego troszczyć, spędzić parę przyjemnych godzin w jego niezrównanym towarzystwie. Karpiński wspominał:

Innego dnia znowu był osowiały. Starałem się go jakoś rozruszać. Lektura mało go interesowała. Zacząłem opowiadać mu fragmenty *Degas*, *danse*, *dessin* Paula Valéry'ego, książki, o której kiedyś napisał, że każdy malarz powinien nosić ją w kieszeni (czytałem ją w pociągu, jadąc do Maisons-Laffitte). Reagował coraz mocniej, aż kiedy doszedłem do opowieści o tym, jak Degas, który miał ambicje poetyckie, skarżył się Mallarmému, że tyle czasu się męczył nad jednym sonetem,

choć ma w głowie pomysłów na wiele wierszy, Józio wszedł mi w słowo i dokończył historię – mówiąc najpierw po polsku, kończąc przytoczeniem po francusku słów zdziwionego Mallarmégo: „*Mais, Degas, ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots*". I powtórzył radośnie radę Ingres'a daną młodemu Degasowi: „*Faites des lignes, beaucoup de lignes*". [...]

Opowiedziałem mu raz jeszcze o wspaniałej jego wystawie, którą oglądałem latem w Poznaniu. Przyniosłem fotografie, które zrobiłem na salach muzeum. Nie mógł już przyjrzeć się zdjęciom. Brał niektóre z nich do ręki, z przyjemnością słuchał o sukcesie wystawy, ale jakby za mgłą. Znów wspomniał, że zawsze wątpił w siebie jako malarza, ale że miał pasję. Mówił urywanymi zdaniami. I w pewnej chwili cicho powiedział: „Opowiadałem swój oddech"[383].

Wojtek („mój najważniejszy łącznik z życiem" – pisał Czapski) czytał mu na głos przez kilka godzin, kiedy tylko mógł. Razem posuwali się przez *Czas odnaleziony*, ostatni tom Prousta. Baron de Charlus, jedna z najbardziej złożonych kreacji pisarza, często pojawia się na stronach późnych dzienników Czapskiego, wskrzeszony dzięki czytaniu Wojtka. Zastanawiało Czapskiego, dlaczego wielu postrzegało upadek i upokorzenie Charlusa jako farsę raczej niż powód do współczucia. Teraz, gdy jego umysł nadal był bystry, ale ciało mniej sprawne, bez wątpienia jeszcze bardziej utożsamiał się z odmalowanym przez Prousta przejmującym portretem patologii starości. Charlus przeżywał postępującą degenerację, był tylko bladym cieniem dawnego siebie, jego młodzieńcze namiętności uwięzły w ciele starca. Baron, ostatni przedstawiciel swej rasy, jedyny niedobitek epoki, żył tak długo, że potrafił wymienić, niczym w żałobnej litanii, wszystkie imiona swych ulubieńców, którzy odeszli z tego świata przed nim. Kiedy Róża, najmłodsza z rodzeństwa Czapskiego, temat jego niezliczonych portretów, zmarła w wieku osiemdziesięciu pięciu lat, uważał, że jak Charlus stał się niedobitkiem swojej generacji. Jednak jego zmęczony duch dochodził do siebie niejednokrotnie, wydawało się, że humor nigdy go nie opuszcza. Goście wciąż zdumiewali się jego zdolnością pełnego wykorzystywania słabnących z wiekiem sił. Jak

zawsze pozbawiony próżności, w liście do Zygmunta Mycielskiego dowcipnie opisał swój stan, podkreślając komiczne cechy swojej aktualnej sytuacji, przywodzącej na myśl problemy barona de Charlus:

> Znasz tę historyjkę, gdzie pani, która miała papugę, wychodziła wieczorem do znajomych. Pewnego razu siostrzeniec z Afryki przyniósł jej małą małpeczkę, prosząc, by ją u siebie przechowała. Otóż nasza pani wraca z wieczoru i widzi zamiast papugi jakieś biedne zwierzątko na podłodze, czerwone, ze wszystkimi skrzydełkami oberwanymi, które kulają się na podłodze, powtarza tylko „*quelle charmante soirée*". Ja do pewnego stopnia jestem tą papugą, bo naprawdę przychodzą bardzo mili ludzie i mogę powiedzieć *quelle charmante soirée*[384].

W prezencie od przyjaciela otrzymał monografię amerykańskiego malarza, Miltona Avery'ego, napisaną przez Barbarę Haskell. Do śmiałych obrazów, których nigdy wcześniej nie widział, natychmiast przyciągnęło go głębokie poczucie pokrewieństwa. Był nimi urzeczony. Podobnie jak Czapski, Avery przetrwał szalejącą burzę nowoczesności, podążając własną drogą. W latach trzydziestych i czterdziestych jego upraszczanie form było zbyt radykalne dla pokolenia nowojorczyków czułego na social realism Ashcan School. W latach pięćdziesiątych jego niechęć do porzucenia natury na rzecz abstrakcji sprawiła, że dla krytyków stał się artystą marginalnym. Przez cały ten czas zapełniał płótna nasyconymi, niewiele mającymi wspólnego z kolorem lokalnym barwami, wychodząc z cienia Matissse'a i fowistów z własnymi sugestywnymi kombinacjami kolorów. Urodzony jedenaście lat przed Czapskim Avery nie żył od lat dwudziestu, kiedy książka o nim trafiła do Maisons-Laffitte. Mimo niemal dziewięćdziesięciu lat Czapski był ogromnie otwarty. Natychmiastowe głębokie wrażenie, jakie wywarły na nim obrazy Avery'ego, podniosło go na duchu w sensie malarskim; długo nie mógł pojąć, czego wcześniej nie dostrzegał w twórczości tak bardzo cenionej przez innych.

> [...] morze o czarnej zieleni pod cienką smugą szafirowego nieba z plażą u spodu, na której widzimy dwie czarne postacie. Czy można bardziej świeżo, bardziej dziecinnie prosto przekazać prawie abstrakcyjnie pejzaż morski? Mógłbym tak samo opowiedzieć kilkanaście obrazów przekazanych nam w tej pięknej książce. Zdaje się, że Avery potrafi rozwiązać kwadraturę koła. Krwawe walki abstrakcjonistów z malarzami figuratywnymi, które ja własnymi oczami i na własnej skórze przeżyłem, zdają się rozwiązane przez tego amerykańskiego malarza, o którego istnieniu nie słyszałem, a który zmarł w 1965 roku, w 10 lat po de Staëlu[385].

Równowaga między intymnością i monumentalnością, rysunkiem i kolorem, w każdym razie na tyle, na ile zdołał je wysnuć z fotograficznych reprodukcji, przemówiła do Czapskiego. Późne odkrycie prac Avery'ego pojednało go z abstrakcją, która mu się tak długo wymykała.

> Na drodze, którą sam przebyłem od Bonnarda ku Matisse'owi i de Staëlowi, malarstwo Miltona Avery zdaje mi się dalszym ciągiem drogi ku wyzwalającej syntezie, która łączy rady Cézanne'a, żeby tworzyć *sur nature*, z prawie czystą abstrakcją. [...]
>
> Ta synteza, do której zawsze dążyłem, wyzwalając się – jakże powoli – z czystego naturalizmu, jest – specjalnie w pejzażach – posunięta do tej cudownej harmonii kształtów i form. Dało mi to poczucie, że gdybym jeszcze malował, byłbym posilony i spotęgowany Miltonem Avery, który wniósł w malarstwo to, o czym ja zawsze marzyłem[386].

Mógł jeszcze malować i rzeczywiście malował. Ciesząc się, że zapanował nad oporami, zainspirowany przykładem Avery'ego Czapski, samozwańczy eksmalarz, wkroczył w fazę jeszcze późniejszego rozkwitu. Wąskie okno czasu, około czterech lat, otworzyło się między momentem otrzymania monografii Avery'ego a namalowaniem ostatnich kilkudziesięciu płócien.

Stworzył rapsodyczną malarską suitę późnych martwych natur, tętniącą życiem. Autor przydziela formom, obrysowanym, jakby chciał osadzić przedmioty w przestrzeni – krzesłu, stołowi z pojedynczym wazonem bądź misą – ich miejsce na płótnie, potem

następuje kontrolowana erupcja koloru i zamaszystych pociągnięć pędzlem. Można odnieść wrażenie, że Czapski czyni namacalnym to, co sam ledwo widzi, przejmując – z jakże cudowną powściągliwością – zdecydowaną kontrolę nad przestrzenią. Tworzy obrazy jako sposób odnajdywania siebie, a odnajdując siebie, wydaje się opuszczać kładkę między malarzem i obrazem, wycofuje się z płótna, ze świata, jakby ćwiczył ostateczne odejście i chciał pozostawić zamiast siebie coś intensywnego i żywego. Te oszczędne, wykonane pewną ręką obrazy promienieją nieobecnością mimo szalenie namacalnej obecności. Pisząc o ostatnich latach Beethovena, filozof i kompozytor Theodor Adorno mówi o chwiejnej harmonii między obiektywnością i subiektywnością. Te przeciwstawne siły są niezwykle silnie wyczuwalne w płótnach namalowanych przez Czapskiego po ukończeniu dziewięćdziesiątego roku życia. „Siła subiektywności w dziełach późnych odrzuca je gniewnym gestem i rozsadza ich ramy, nie po to wszakże, aby wyrazić samą siebie, lecz po to, aby, wyzbyta wyrazu, odrzucić wszelki pozór sztuki”[387].

Inne późne dzieło, *Galerie Plexus*, to kolejny portret artysty bez głowy. Tym razem z postaci siedzącego Czapskiego można zobaczyć tylko kawałek nóg, od połowy uda do kolan, oraz czubki dużych butów, które wpychają się na malarską arenę od dołu płótna. Scenerią obrazu jest przestrzeń galerii, sala, którą widzimy oczami siedzącego malarza. Na wprost znajduje się żółta ściana, na której wiszą trzy obrazy, jeden zorientowany pionowo z dwoma poziomymi po obu jego stronach. Na prawo od nich, na ciemniejszej ścianie, wisi jeszcze jedno płótno, natomiast z lewej strony widzimy zaledwie wąski pas trzeciej ściany oraz fragment następnego płótna. Każdy wystawiany obraz zredukowany został do postaci nierównego prostokąta obwiedzionego żółtą linią, wskazującą, że to rama. Każdy z tych obrazów jest wyjątkowy, ale tylko w tym sensie, że naniesione suchym pędzlem czarne kreski, którymi Czapski wypełnia ich powierzchnie, nie są podobne do

innych. Czy pokazane obrazy to pejzaże, martwe natury, portrety? Można tylko zaryzykować stwierdzenie, że nie są portretami. Na lewo od kościstych kolan Czapskiego stoi brązowy trójnogi stolik, a spod stóp Czapskiego wychodzi w głąb sali, jakby domalowany po namyśle, niewielki żółtawy dywan. Kolana malarza, ukazane tak, jakby spoglądał prosto na nie, namalowane są jak dwa pionowe łuki, które nie chcą ułożyć się na płask, z czarnym butem spoczywającym tuż obok każdego uda. W tej silnej redukcji ludzkiej obecności na płaszczyźnie obrazu – niemal perwersyjne obcinanie ciał przewija się w całej twórczości artysty – Czapski wydaje się niemal ilustrować słowa rosyjskiego myśliciela Władimira Weidlé, którego książkę *Les Abeilles d'Aristée* (Pszczoły Aristajosa) podkreślał i opatrywał komentarzami. W rozdziale zatytułowanym *Abstrakcja i konstrukcja* Weidlé pisze: „W tym, co nazywamy prosto sztuką abstrakcyjną, godny pożałowania jest nie brak figuracji, ale nieobecność ludzkiego ducha”[388]. Właśnie ona powstrzymuje Czapskiego przed opowiedzeniem się za abstrakcją. „Człowieka można znaleźć w brzoskwini Chardina, drzewie Corota, w greckiej kolumnie i w ornamencie na stronach *Book of Kells*”[389]. To jest abstrakcja, za którą Czapski może się opowiedzieć. W *Galerie Plexus* człowiek sterczy na obrazie niczym kciuk w obiektywie aparatu fotograficznego, jego obecności nie sposób zaprzeczyć.

Zainspirowany przykładem wyzwalającej syntezy Avery'ego, Czapski namalował coś, czego nie można wziąć za obraz abstrakcyjny. Stworzył podobnie „cudowną harmonię kształtów i form”, która czerpie zarówno z abstrakcji, jak i z widzialnego świata. *Galerie Plexus* jest obrazem siedzącej postaci w sali pełnej obrazów. Podobnie jak w martwej naturze Morandiego, obecne są wszystkie pierwiastki narracyjne, ale nie o nich jest ten obraz. Płótno tchnie siłą niczym późne dzieło Tycjana, wspaniały *Apollo i Marsjasz*, w którym posługiwanie się farbą zwiększa emocjonalną siłę obrazu i jego komunikatywność. Pod pobieżną narracją –

galeria, obrazy, postać – powierzchnie Czapskiego są chropowate i pokryte laserunkiem. Wykonany niemal niefrasobliwie obraz niesie także zapowiedź zbliżającej się wielkimi krokami katastrofy – ślepoty, amputacji, śmiertelności. Satyr Marsjasz zostaje okrutnie ukarany przez Apolla za bezczelność, kara spotyka także autora *Galerie Plexus* ukazanego u dołu płótna, zmuszonego oglądać swoje szaleństwo. Boski triumf sztuki nad każdym zwykłym śmiertelnym artystą jest całkowicie czytelny.

W eseju zatytułowanym *Co znaczy dla mnie sztuka abstrakcyjna* Willem de Kooning zawarł przypuszczenie, że kiedyś w sztuce chodziło o to, co umieszcza się na obrazie. Potem pojawiło się pytanie nie o to, co można namalować, ale raczej, czego namalować nie można. Czapski, zawsze roztropny i powściągliwy co do rzeczy umieszczanych na obrazie, pozostał jednak bardzo podatny na myśl, co można by pominąć. Ale od przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, kiedy temat stał się czymś, z czego można było zrezygnować, wytyczył sobie granicę i nigdy jej nie przekroczył. W licznych obrazach pomijał wiele rzeczy (na przykład swoją głowę w *Lampie i umywalce* i nie tylko), ale temat, który zdaniem de Kooninga „stanowi wiecznie niemą część, o której można wiecznie rozmawiać", pozostał koniecznym elementem jego malarstwa. W jednym z ostatnich esejów poświęconych malarstwu, *Wnioskach niedomyślanych*, sytuuje Avery'ego jako bardzo spóźnionego przybysza wśród mistrzów, których przykład kształtował jego własną nieustannie rozwijającą się twórczą wrażliwość. Odkrywając na tak zaawansowanym etapie życia tak silne duchowe pokrewieństwo, malował dalej, „nie wyciągając wniosku".

W roku 1986 twarz Czapskiego pojawiła się na znaczku wydanym przez Pocztę „Solidarności" w ramach serii upamiętniającej ludzi paryskiej „Kultury". Nielegalne wydania jego tekstów, z okładkami ozdobionymi różnymi autoportretami autora, krążyły w szerokim

obiegu w Polsce Ludowej, drukowane na papierze marnej jakości, który pamiętał z czasów niewoli w Rosji. Kolejna wystawa jego prac, zorganizowana w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, cieszyła się powodzeniem, ale nie doczekała się ani jednej recenzji w prasie oficjalnej, dla której pozostał persona non grata. Poza Polską jego sława rosła, w dużej mierze dzięki malarskiej długowieczności; jego nazwisko i twarz często pojawiały się w druku, udzielał wywiadów, był tematem artykułów i studiów.

W maju z przejęciem uczestniczył w wieczorze literackim Zbigniewa Herberta, który po latach stanu wojennego w Polsce przeniósł się w roku 1986 do Paryża. Czapski napisał do poety, by wyrazić podziw i wdzięczność za wrażenia, jakich dostarczył mu ów wieczór:

> Spotykałem nieraz szwagra Daniela Halévy, który dobrze znał Prousta. Kiedy Proust był już bardzo lichy, a chciał, musiał widzieć koniecznie dla swojej roboty taką czy inną wystawę, taki czy inny obraz, on go wtedy zawoził swoim autem. Tak samo było już prawdopodobnie w dwudziestym roku czy dziewiętnastym, że miała miejsce w Paryżu wystawa malarstwa holenderskiego. Nie było tam obrazu Vermeera *Avec le pan de mur jaune*, ale byli Holendrzy, a Proust na tej wystawie dostał lekkiego zasłabnięcia serca. Była scena w jednym z ostatnich tomów Prousta, śmierci Bergotte'a w galerii przed obrazem Vermeera, gdzie on sobie wyrzuca, patrząc na ten obraz, jak pisał niedostatecznie uważnie, niedostatecznie głęboko. Wszystko to wypływa z tej wizyty na wystawie holenderskiej, o której mi jego przyjaciel opowiadał. Ale nie o to mi tutaj chodzi, ale o to, jak mi ten przyjaciel mówił, że zwykle, kiedy Prousta na jakąś wystawę prowadził, Proust obrazy oglądał jakby z zupełną obojętnością, aż dziwiło to jego przyjaciela. A potem, wracając do domu naturalnie wyczerpany tą jego podróżą, kładł się do łóżka i wtedy dopiero przeżywał tę samą wystawę z zachwytem aż do gorączki. Możesz zrozumieć, że nie chodzi mi tu o jakieś porównywanie się, ale że podobne rozbicie przeżycia i widzenia, czy przeżycia i słyszenia, konstatowałem u siebie od dawnych lat. Coś podobnego przeżyłem z Twoim odczytem[390].

Uzależnienie Czapskiego od swojego dziennika, towarzyszącego mu od lat, rosło, w miarę jak malała jego zdolność poruszania się.

Pisane drżącą ręką listy sprawiają wrażenie wprawek dziecka ściskającego ołówek i uczącego się pisać. Słowa w zdaniu nie układają się w jednej linii, wydają się lewitować. Czasami pojedyncze słowo wygląda jak kołyska rozciągnięta między pierwszą a ostatnią literą. Czapski przyznawał, że zwyczaj codziennych notatek wynikał z tego, iż poprawiało mu to samopoczucie. Zwykle pisał na leżąco, z dziennikiem wspartym na zgiętych kolanach – w ten sposób dawał zajęcie umysłowi, a ciało odpoczywało. Jednak w wieku lat dziewięćdziesięciu prowadzenie dziennika wymagało wielkiego wysiłku. Strony jego ostatnich tomów przypominają nie tyle człowieka z trudem łapiącego oddech, ile hieroglificzną determinację. Długa męka starości ukazana jest w degradacji charakteru pisma, które i tak nigdy nie słynęło z czytelności – a mimo to z trudem wywalczone litery składają się na słowa pełne czucia i sensu. Wiele razy zapisuje frazę *notre sénilité bavarde, mélancolique et coquette*. W połowie strony w przeważającej mierze polskiego tekstu wyróżniają się słowa *To be or not to be*. Mimo to, inaczej niż Hamlet, nie myśli obsesyjnie o śmiertelności. Fragment podyktowanego listu do Mycielskiego:

> Miałem ostatnio nagle fazę bardzo dobrą malowania i sprzedałem dwa obrazy, i mam już gotowy zespół obrazów na wystawę 24 kwietnia w Chexbres. Ten zespół jest bardzo inny niż zwykle. Szalenie uproszczony (martwe), tak jak od lat pragnąłem malować, odrzucając wszystko co zbędne. Nie wiem zupełnie, jak zareagują na to ludzie, ale jest to mi w głębokim znaczeniu zupełnie obojętne. Jedyna rzecz zastanawiająca, że zdawało mi się, że potem naturalnie umrę, bo zrobiłem co mogłem na moim poziomie ku prostocie maksymalnej. A tu niespodzianka, że żyję[391].

Niebawem miała uderzyć go obuchem inna, tragiczna niespodzianka. Umarł Kot Jeleński. Gdy epidemia AIDS hojnie odciskała śmiertelne piętno po całej stolicy Francji, zaraził się wirusem HIV. Zachorował i bardzo szybko umarł. Leonor Fini

z rozpaczy niemal postradała zmysły. Gdy Czapski usłyszał wiadomość o śmierci przyjaciela i rozpaczy Leonor, nasunął mu się przed oczy pewien obraz; stał przy grobie swojego ojca. Pamiętał, że słyszał słowa modlitwy: „...ciała zmartwychwstanie, żywot wieczny. Amen", a potem wzdrygnął się, gdy ciotka zaczęła zawodzić: „Ty wierzysz, że on jest gdzieś i jest szczęśliwy? – Nie, nie, to wszystko ludzie wymyślili, bo jest za ciężko żyć człowiekowi po śmierci bliskiej i najbliższej istoty!"[392]

> A ja dzisiaj jak bardzo czuję ten krzyk zwątpienia cioci Pauliny, to brutalne odrzucenie tak przecie pocieszającej wiary. Dla Kota i w Kocie zdaje mi się, że nie było wiary wcale. Cały był w życiu, tu w życiu rozproszony, w stu sprawach, gdzie jak nikt inny był obecny tam, gdzie mógł pomóc. Przyjaciel jedyny tego kalibru, tak ludzki w każdym odruchu i taki brat. Ale po co pisać to, co jest nie do powiedzenia, nie do przekazania! Może trzeba by milczeć?[393]

Milczeć nie chciał, nie umiał. Pośmiertny hołd dla Kota, *Hojność błyskawiczna*, już tytułem podsumowywał otwartą osobowość i ducha Jeleńskiego. Czapski zachwycał się tym, jak Kot potrafił dawać siebie całkowicie przy każdym spotkaniu, choćby najkrótszym. Drugi człowiek był zawsze ważniejszy od niego. Miał dar wprowadzania powagi do każdej rozmowy, nigdy nie był powierzchowny ani gładki. Oprócz imponującej inteligencji odznaczał się także głęboką intuicją, dzięki czemu wiedział, kiedy jego pomoc może być najbardziej potrzebna – ilekroć Czapski go potrzebował, Kot był przy nim. Łączyła ich wyjątkowa przyjaźń. Czapski utracił w nim najważniejszego sędziego swojej twórczości, swojego najbardziej wiarygodnego krytyka.

Zdając sobie sprawę z wzajemnej bliskości Kota i Czapskiego, Miłosz odwiedził malarza w Maisons-Laffitte. Napisał potem:

> Nie pojmuję, jak będąc prawie ślepym, tak przynajmniej twierdzi, można aż tyle i tak malować! Właśnie te obrazy, z ostatnich paru lat, to było to, co chciał, żebym

zobaczył. [...] Szczególnie jedna martwa natura ze szmatą w kolorach szarości i bieli. [...] [Zdumiewa mnie] jego ciągła młodość jako malarza[394].

*

Polska gospodarka nieustannie chyliła się ku upadkowi. W kraju trwał duch oporu. W roku 1988 w kręgach zdesperowanej władzy pojawił się pomysł, by przywódców ruchu związkowego wciągnąć do rozmów na temat gospodarczej przyszłości Polski. Lech Wałęsa był wprawdzie szefem organizacji nielegalnej, ale chwiejący się reżim uznał, że dalsze kwestionowanie jego przydatności do negocjacji mija się z celem. Zasiedli do rozmów. Szukali sposobu na zakończenie protestów i paraliżu. Przez wiele miesięcy prowadzono nieformalne rozmowy, podczas których ani reformatorskie gesty, ani groźby tragicznych konsekwencji nie przynosiły rezultatów. W lutym następnego roku generał Jaruzelski ponownie uznał „Solidarność" za partnera w toczących się negocjacjach. W kwietniu zatwierdzono decyzję o jej ponownej legalizacji. Niedługo potem odbyły się pierwsze prawdziwe wybory od zakończenia drugiej wojny światowej. Partii komunistycznej i ugrupowaniom prokomunistycznym zagwarantowano sześćdziesiąt pięć procent miejsc sejmowych. Pozostałe trzydzieści pięć procent w całości zdobyła opozycja antykomunistyczna. W sierpniu na czele nowego rządu stanął pierwszy w powojennej Polsce niekomunistyczny premier. Niedługo potem partia komunistyczna sama się rozwiązała.

Jednym z priorytetów nowego rządu Rzeczypospolitej Polskiej było, by Związek Sowiecki wreszcie, po dekadach kłamstw, publicznie przyznał, że to on ponosi odpowiedzialność za śmierć niemal dwudziestu dwóch tysięcy polskich żołnierzy w 1940 roku. Trzynastego kwietnia 1990 roku, w czterdziestą siódmą rocznicę odkrycia masowych grobów w lesie katyńskim, Michaił Gorbaczow, sekretarz generalny Komunistycznej Partii Związku Sowieckiego, wręczył generałowi Jaruzelskiemu dwa pudła. Zawierały spisy

więźniów wysłanych do Kozielska, Ostaszkowa i Starobielska. Tego samego dnia państwowa agencja TASS oznajmiła, że bezpośrednią odpowiedzialność za zbrodnię katyńską ponoszą Beria, Mierkułow i ich pomocnicy. Komunikat, zatwierdzony tajną uchwałą Biura Politycznego KC KPZR z 7 kwietnia 1990 roku, stwierdzał: „Strona radziecka, wyrażając ubolewanie w związku z tragedią katyńską, oświadcza, że jest ona jedną z ciężkich zbrodni stalinizmu".

To publiczne oświadczenie, niebędące ani przyznaniem się do winy państwa sowieckiego, a nie kilku wyselekcjonowanych zbrodniarzy, ani zaprzeczeniem obłudnego raportu Burdenki, sygnalizowało jednak zaczątki odsłaniania prawdy. Gorbaczow otworzył drzwi. Gdy sowiecki komunizm w końcu upadł, a Związek Sowiecki przestał istnieć po nieudanym puczu w sierpniu 1991 roku, prezydent nowej Federacji Rosyjskiej Borys Jelcyn udostępnił sowieckie archiwa historykom. Czternastego października 1992 roku fotokopie czterdziestu dwóch dokumentów dotyczących zbrodni w Katyniu i innych miejscach, z decyzją Politbiura z 5 marca 1940 roku podpisaną przez Stalina i Berię włącznie, zostały przekazane prezydentowi Wałęsie i opublikowane w całości w tłumaczeniu na polski.

Czapski oraz cała społeczność polskich wychodźców śledzili te wydarzenia krok za krokiem. Żelazna kurtyna zniknęła wraz z upadkiem muru berlińskiego, ale przyznanie się do winy Sowietów dawało mu szczególną satysfakcję po pięćdziesięciu latach walki o prawdę. Natalia Lebiediewa, jedna z trojga rosyjskich historyków gotowych ujawnić to, co zostało odkryte w sowieckich archiwach, napisała do Czapskiego wprost. Pragnęła uświadomić mu, że zgodnie z dokumentami, które prześledziła, on sam i niektórzy jego koledzy z obozu uniknęli egzekucji dzięki prośbie wystosowanej za pośrednictwem niemieckiej ambasady w Moskwie w imieniu hrabiego Fernanda du Chastel, ambasadora Vichy w Rzymie. Czapski nigdy nie mógł pojąć, dlaczego darowano mu życie, a i ta

informacja nie wyjaśniła mu niczego – nie znał nazwisk żadnego z zaangażowanych w nią dyplomatów. Odpisał Lebiediewej po rosyjsku:

> Jakie to dziwne: jestem bardzo stary, trudno mi pisać, nawet myśleć, a jestem wstrząśnięty. Dożyłem! Dożyłem Pani listu, Pani artykułu... Ten sekret trwał tyle lat.
>
> Czy może mi Pani powiedzieć, na czym polegała interwencja poselstwa niemieckiego w mojej sprawie? Kto, kiedy, czy są jakieś dokumenty? Takie to dziwne, nie miałem przecież z nimi żadnego związku[395].

Ludzie mówią, że nad życiem Czapskiego czuwała opatrzność. Jest to kusząca, lecz bałamutna teoria, której on sam nie dawał wiary. Uniknął śmierci, ocalał. Wciąż nie wiedział dlaczego. U kresu życia był wolny od brzemienia odpowiedzialności za prawdę o tym, jak zginęli inni.

Po tylu latach kłamstw nagłemu pojawieniu się Katynia w publicznej debacie w Polsce towarzyszyło uczucie głębokiej ulgi. Andrzej Wajda, którego ojciec był jeńcem w Kozielsku i został zamordowany przez NKWD w lesie katyńskim, był zdecydowany nakręcić film o tej zbrodni. Znając Czapskiego od lat, przeprowadził z nim w Maisons-Laffitte długi wywiad zarejestrowany na taśmie filmowej, w którym malarz mówił szczegółowo o swoim życiu, Katyniu, sztuce. Wajda i jego żona Krystyna Zachwatowicz, której zasługi dla obecności Czapskiego w polskiej kulturze są nie do przecenienia, towarzyszyli kiedyś malarzowi w zwiedzaniu wystawy prac Francisa Bacona. Uważali, że jego obrazy zapadają w pamięć i są intrygujące. „Nie widzowie przesłaniali obrazy, jak często w galeriach, lecz obrazy ze ścian urabiały widzów” – zauważył Czapski.

Wajda omawiał swój wymarzony projekt kolejnego filmu, który szykował z Andrzejem Wolskim, zaprzyjaźnionym filmowcem:

> Temat fenomenalny: stary malarz, który ledwo widzi, dosłownie nie widzi prawie nic, maluje. I maluje lepiej i z większym zapałem, niż robił to kiedykolwiek wcześniej. Zacząłbym od długiego ujęcia – prawie ślepy Czapski w momencie, gdy maluje. W tej samej scenie ujęcie tubek z farbami, poukładanych na kartkach papieru z wypisanymi wielkimi literami nazwami kolorów, żeby wiedział, który kolor jest który. Nie maluje z pamięci... Taki film mógłby być wielkim sukcesem, ale nie mógłby opierać się na iluzji. Nauczyłem się od Czapskiego, że problemy malarstwa mogą być rozwiązane tylko przez malarstwo. Pod koniec dnia nie miałbym już nadziei na odkrycie sekretu jego malarstwa.

Błogosławieństwo Czapskiego oraz jego wkład do filmu o Katyniu były dla Wajdy niezmiernie ważne. Wysoko cenił oko Czapskiego, jego uważne rejestrowanie szczegółów. Wykorzystywał jego cenne dzienniki z okresu wojny, pełne malarskich opisów i rysunków jenieckiego życia. W pośmiertnym hołdzie dla swego przyjaciela umieścił w scenariuszu zawoalowaną aluzję do Czapskiego. W filmie *Katyń* najwyższy rangą oficer wśród jeńców zwraca się do żołnierzy stłoczonych w mrocznej wąskiej przestrzeni między piętrowymi pryczami. Przypominając swoim oddziałom o ich obowiązkach, dodaje: „Muszę też powiedzieć kilka słów do tych, którzy nie są zawodowymi żołnierzami, a którzy dzielą nasz los i których jest tu większość – widzę przecież tu naukowców, nauczycieli, inżynierów, prawników... Widzę też malarza. Panowie! Musicie wytrwać, bo bez was nie będzie wolnej Polski”.

*

W wieku dziewięćdziesięciu czterech lat Czapski i jego twórczość stały się przedmiotem wielkiej retrospektywy w Musée Jenisch w szwajcarskim Vevey. Pokazano ponad sto płócien obejmujących okres od lat pięćdziesiątych do niemal samego wernisażu w czerwcu 1990 roku. Była to największa kolekcja jego obrazów, jaką kiedykolwiek wystawiono publicznie. Kuratorzy muzeum nie liczyli, że malarz swoją obecnością uświetni otwarcie wystawy, był

za słaby na tak długą podróż. Lecz Czapski, zawsze starający się dotrzymać kroku, wykrzesał z siebie resztki sił, z pomocą wielu osób pojawił się na wernisażu i uśmiechał się promiennie do zgromadzonych tłumów. Siedząc na wózku inwalidzkim, był wyczerpany, ale szczęśliwy. Według Wojtka Karpińskiego wyglądał niczym postać z własnego obrazu.

> Był przede wszystkim wdzięczny. Tym, którzy zorganizowali wystawę. Tym, którzy go do Szwajcarii przywieźli. Tym, którzy przybyli na wernisaż i otaczali go zwartym kręgiem. A także, nie ujmował tego w słowach, lecz to wyznanie obecne było w jego oczach i w jego myślach, był wdzięczny malarstwu, pasji rozświetlającej całe jego życie. W iluż szarych czy mrocznych godzinach przynosiła mu ratunek i ożywienie. *Du holde Kunst* – Schubert tą pieśnią złożył hołd sztuce, podziękował wzniosłej namiętności za pomoc. Czapski nie przywoływał w Musée Jenisch Schuberta. Innym zresztą zwykł się posługiwać słownictwem, rzadko używał słowa „sztuka” i słowa „artysta”, mówił najczęściej o „mojej pracy”, o „ustawianiu pracy”, o „tempie pracy”, mówił o „malowaniu”, o „robocie”, o „piłowaniu”, ale w momentach istotnych wspominał o „wizji”, o „błysku”, o „inspiracji”, o „locie”, o potrzebie „odnalezienia swojego oddechu”, chciał „opowiadać swój oddech”. W szwajcarskim muzeum odnalazł swój oddech[396].

Trwał. Prowadził dziennik, dopóki mógł. Trzymał pędzel lub pióro w dłoni, jak wtedy gdy pisał, że czuje „jakby między końcem mojego ołówka a mną nie było żadnej przerwy”[397]. Jego dziennik nadal był polem, na którym spotykało się malarstwo z pisarstwem. Jak zawsze przechodził między dyscyplinami. Wciąż rysował w dzienniku, tworząc wspaniale uproszczone i eleganckie martwe natury w czarnym tuszu – pojedyncza kreska okalająca butelkę, druga oznaczająca draperię, jeszcze jedna blat stołu, *tout court*. I pejzaże: na jednym rysunku pojedyncza linia przedstawia alpejską grań, druga przeciwległy brzeg Jeziora Genewskiego, trzecia bliższy, z cienkim woalem akwareli zastępujących góry, niebo i wodę. W odróżnieniu od wyczerpującego trudu, którego wymagało od niego nadawanie kształtu literom i słowom, te rysunki wydają się swobodne, płynne, oszczędne, dłoń doskonale panuje nad piórem

niczym język jąkały, który poezje recytuje z doskonałą dykcją (jak Siergiej Nabokov). Gdy jego oczy nie mogły już dostrzec nawet najprostszych form, musiał tworzyć znaki, rysować tylko linie, lecz w tych liniach jest bezmiar uczucia, potrafią szeptać, nucić, krzyczeć. Otwarte pudełkowate formy, wytyczone linią wzdłuż brzegów arkusza, zapełniają kolejne kartki, po jednej na stronie. Rysował, żeby poczuć papier pod piórem; tak jakby rysował oddech i zarazem go zaczerpywał. Efekt, tak wiele ujęte w tak niewielkie ramy, jest niewiarygodnie wprost poruszający.

Na innych stronach dziennika rozlewają się słowa zapisane ogromnymi literami. Ostatnie zapisy ograniczone są do pojedynczych nazwisk i miejsc: Soutine, Bonnard, Matisse, Goya, Morandi, Norwid, Simone Weil, Zagajewski, Proust, Starobielsk, Ostaszków, Katyń. Czapski chwyta się ich, jakby chciał przytrzymać myśli na właściwym miejscu. Odsłania elementy konstrukcyjne swojej pamięci, odarte ze wszystkiego co zbyteczne. Wciąż na nowo zapisuje słowo KATYŃ, nazwę miejsca, w którym zginęło tak wielu. Nie potrafi zrezygnować z roli świadka, odgrywał ją tak długo, tak dobrze. Wśród ostatnich zapisów widnieją nagryzmolone słowa „Trzeba się gotować do milczenia”.

Na okładce jednego z ostatnich tomów dziennika modeluje słowa *On meurt seul* – człowiek umiera sam.

> *Środa*
>
> Ze snu jeszcze przed szóstą godziną, a przedtem jeszcze w nocy budzę się pewny, że to dzień, a tu księżyc w całym blasku, w czerwonym, pomarańczowym otoku, z mgły?, w twarz mi świeci na moją poduszkę, a potem tuż ze snu, skąd naraz „ten trud, co mnie zabijał”, właściwie strzępy strzępów Wyspiańskiego! I jego u m i e r a n i e, kiedy nie mógł już nic malować i miał wtedy powiedzieć: „Teraz dopiero wiem, jak trzeba malować”. [...] ta śmierć zdawała mi się tak bezprzytomnie straszna, śmierć człowieka, który niewyrażony geniusz w sobie czuł i wiedział, że go już nie wyrazi. A ja dziś, w tej chwili, śmierć czuję jakże inaczej, jak ratunek, jak wyzwolenie, jak „dosyć”, ani mistyki, ani poezji[398].

Pod sam koniec życia dni Czapskiego były bardzo ograniczone. Cierpliwie czekał na śmierć. Jego myśli wypełniały Przyłuki, dom jego dzieciństwa, chodził w wyobraźni z pokoju do pokoju, wspomnienia wspaniałego domostwa i jego wystroju były żywsze niż pamięć pokoi na parterze Maisons-Laffitte. Zjawiali się sumienni lektorzy, przyjeżdżały różne pokolenia siostrzenic i siostrzeńców. Kiedy filozof Emil Cioran, stary paryski znajomy, intelektualista i wychodźca, usłyszał o słabnącym zdrowiu Czapskiego, powiedział: „Zupełnie jakbym się dowiedział, że Jezus wciąż żyje. Czapski był stary od ostatnich stu lat”[399]. Napisał do niego list: „No i proszę, obaj jesteśmy starcami. Jestem jednak pewien, że nie stracił Pan zaufania do człowieka, tak jak ja nie straciłem nieufności. Poza tą drobną różnicą zdań przyjaźń między nami niezmiennie trwa[400]. Mavis Gallant w swoim dzienniku opisała kilka ostatnich spotkań z malarzem, odnotowując stopniowe zanikanie pamięci. „Jak cię poznałem? Jesteś przyjaciółką Watów? Potem pytał: Jesteś przyjaciółką... kogokolwiek bądź. Jeszcze później zatarłam się całkowicie, z nazwiskiem i twarzą”[401]. Kiedy już nie mógł utrzymać pióra w dłoni, kartki jego dziennika trwały, nieskazitelne, po raz pierwszy nieme.

Siedział w fotelu, zapadał w sen. Jula zaglądała do niego co rano, jak tylko przyszła do pracy, i wracała wiele razy w ciągu dnia. Siedzieli razem w pokoju, nie rozmawiali już. Artysta oślepł niemal całkowicie. W ranek swej śmierci nie wstał już, nie usiadł w fotelu. Słuchali Chopina z kasety odtwarzanej na jego wysłużonym malutkim magnetofonie.

W pewnej chwili Józio powiedział *holde Kunst*. Dwa słowa. Jego ostatnie słowa. Nic więcej. Tylko *holde Kunst*. Ze swoim perfekcyjnym niemieckim akcentem.

Jeszcze kilka chwil i skończyła się taśma. Józia oddech stawał się coraz krótszy. Stałam koło niego i mocno trzymałam jego lewą dłoń. Nie czule, a mocno. W pewnej chwili przestał oddychać. W pokoju zapanowały cisza i spokój. Za

drzwiami jak zwykle toczyła się praca. Nie wiem, czy ktokolwiek zdawał sobie sprawę, że Józio tego ranka umierał.

Usiadłam na dłuższą chwilę w jego starym fotelu, po czym wstałam i poszłam na górę do pani Janiny (jego gospodyni), a potem na dół do Giedroycia powiedzieć im, że Józio umarł.

Niemiecki był językiem, którym w dzieciństwie rozmawiał z matką. Jego ostatnie słowa – *holde Kunst*, czarowna sztuko – pochodzą z pieśni Schuberta *An die Musik* – *Do muzyki*. Początek pieśni brzmi tak:

Czarowna sztuko, w ilu szarych chwilach
Gdy mnie dławiło dzikie koło życia,
Serce me słałaś do miłości żaru,
Do lepszych światów,
Lepszych światów!
Nie raz westchnienie twoich harf
Słodkie, święte akordy mi słało
I nieba lepszych czasów otwierało,
Sztuko czarowna, dzięki ci za to,
Sztuko czarowna, dzięki ci za to![402]

Józef Czapski zmarł 12 stycznia 1993 roku. Miał dziewięćdziesiąt sześć lat.

Elżbieta Colin-Łubieńska, córka jego siostry Róży, oraz Janusz Przewłocki, syn jego siostry Karli, przybyli na miejsce, skontaktowali się z księdzem i poczynili przygotowania do pogrzebu. Trzeba było zamówić specjalną trumnę, w której zmieściłoby się ciało artysty. W dniu pochówku kilku silnych mężczyzn, sprowadzonych do jego pokoju od tyłu domu, żeby wynieść trumnę, powoli pokonało zawiłości starego budynku, ostrożnie schodząc krętymi schodami, okolonymi portretami pędzla zmarłego. Wyszli frontowymi drzwiami. Ciało przewieziono najpierw

do kościoła w sąsiedniej miejscowości Le Mesnil-le-Roi, gdzie kilkusetosobowy tłum zgromadził się na ostatnie spotkanie z Józefem Czapskim. Dzień był słoneczny i wietrzny, nastrój zebranych ani ponury, ani szczególnie emocjonalny. W kościele odczytano list od polskiego prezydenta. Po nabożeństwie żałobnym trumnę zawieziono na pobliski cmentarz, żeby złożyć ją do grobu u boku siostry malarza, Maryni. Grabarze próbowali opuścić wielką trumnę do dołu przygotowanego na jej przyjęcie. Dół okazał się za krótki. Żałobnicy czekali, szeptem rozmawiając. Przystąpiono do powiększenia grobu. Ponownie podniesiono trumnę z ziemi i ponownie się w nim nie zmieściła. Proces rozkopywania dołu i spuszczania trumny powtarzano trzykrotnie. Przy czwartej próbie Czapski wreszcie został złożony w ziemi.

Podziękowania

Nad pisaniem tej książki czuwał niejeden duch opiekuńczy. Mój ojciec, Frank Karpeles, podobnie jak Józef Czapski, był w okresie drugiej wojny światowej jeńcem wojennym. Boeing B-17 Flying Fortress, którego pilotował podczas alianckiego nalotu, został zestrzelony po zrzuceniu wielu ton ładunków wybuchowych na niemieckie zakłady lotnicze. W starannie zapisywanym ołówkiem dzienniku, który prowadził jako jeniec, napisał: „To okres mojego życia, którego nigdy nie zapomnę i nie będę chciał pamiętać". Później już nigdy nie mówił o tych przeżyciach, mając zapewne nadzieję, że w ten sposób oszczędzi swoją rodzinę. To, co w sobie tłumił, mogło się nie ujawniać bezpośrednio, lecz powstrzymywane emocje były wyczuwalne i wpływały na jego charakter. Wbrew intencjom ojca noszę w sobie niezatarte ślady jego cierpienia; w moich żyłach także płynie Celanowskie „czarne mleko świtu".

Po raz pierwszy zajrzałem do jego dziennika obozowego, dopiero gdy umarł nagle w wieku pięćdziesięciu ośmiu lat. Podobnie jak Andrzej Szpilman czytający relację swojego ojca o ocaleniu z warszawskiego getta, zawartą w książce pod tytułem *Pianista*, ja też czułem, że „pamiętnik ten pomógł mi w poznaniu nieznanej części naszej rodzinnej historii". Skrywana przeszłość mojego ojca wiąże się z moim tak silnym i natychmiastowym zainteresowaniem dla Czapskiego. Czytając jego relacje mogłem jaśniej i głębiej pojąć cierpienia mojego ojca. Podobnie jak on, Czapski nigdy nie zapomniał, ale w odróżnieniu od niego, bardzo chciał pamiętać. Jego odważne świadectwa pomogły mi zbliżyć się do zrozumienia

przeżyć mojego długo opłakiwanego ojca – stały się mostem nad dzielącą nas przepaścią.

Wiele osób okazało mi pomoc, dzieląc się ze mną swoimi spostrzeżeniami, ucząc mnie, zachęcając, bym ukazał Czapskiego szerszemu gronu odbiorców, wspierając moje wysiłki. Wojciech Karpiński od razu zaoferował wyjątkową przyjaźń i dzięki niemu Julia Juryś i Mikołaj Nowak-Rogoziński zgodzili się poprowadzić mnie po rozległym terytorium życia Czapskiego. Wszyscy troje, moi żarliwi i skrupulatni przewodnicy, zasługują na uznanie bardziej, niż może sugerować samo słowo „podziękowania". Szczególnie pragnę docenić ogromne poświęcenie Mikołaja Nowaka-Rogozińskiego.

Vera Michalski z Noir sur Blanc, znakomita wydawczyni, jest również wielką orędowniczką Czapskiego i jego twórczości. W każdej z tych ról życzliwie przyjmowała i wspierała moje plany, a także śledziła postępy w pracy nad książką. Jestem jej bardzo wdzięczny. Anna Zaremba posuwała prace nad polskim wydaniem książki do przodu z energią i wizją, a jej zespół: Maria Raczkiewicz-Śledziewska, Tomasz Lec, Joanna Górecka oraz Jan Elbanowski okazał mi cierpliwość i wielkoduszność, pracując nad przekładem Marka Fedyszaka. Marek Zagańczyk, uważny czytelnik rękopisu mojej książki, pozostawił subtelne piętno na jej tekście i okazał mi serdeczność oraz przyjaźń.

W Bibliotece Książąt Czartoryskich Muzeum Narodowego w Krakowie Janusz Nowak służył wskazówkami i objaśnieniami. Wytrwałość, z jaką odszyfrowywał gęsto zapisane zeszyty dzienników Czapskiego, była wręcz heroiczna. W Instytucie Literackim w Maisons-Laffitte spotkałem się z życzliwym przyjęciem Wojciecha Sikory i Anny Bernhardt. Irena Grudzińska-Gross, świętej pamięci Julia Hartwig, Stanisław Rodziński, Irena i Aleksander Smolarowie, Krystyna Zachwatowicz oraz nieżyjący już Andrzej Wajda znaleźli czas, by porozmawiać ze mną o szczególnym

wpływie, jaki przyjaźń z Czapskim wywarła na ich życie. Bracia Kłoczowscy – Piotr w Warszawie i Paweł w Krakowie – sprawili, że moje rozumienie Czapskiego jako człowieka stało się bardziej złożone i zniuansowane. Adam Michnik i Adam Zagajewski nie szczędzili mi czasu, ze szczerą sympatią wyrażając swoje ciepłe uczucia dla Czapskiego. Barbara Toruńczyk zachęciła mnie do poszukiwań informacji o malarzu i opublikowała wstęp do mojej książki w „Zeszytach Literackich". Katarzyna Herbert, świętej pamięci Teresa Dzieduszycka oraz ich siostrzenica Maria Dzieduszycka zapewniały mi czasami schronienie i dzieliły się ze mną opowieściami o Czapskim. Filmowiec Andrzej Wolski udostępnił mi obszerne nagrania wywiadów z Czapskim. W Szwecji przyjęli mnie serdecznie Lilie i nieżyjący już Nils Djurklou. Anka Muhlstein, córka zaprzyjaźnionego z artystą Anatole'a, rozmawiała ze mną w Nowym Jorku. Stevenowi Barclayowi, Richardowi Overstreetowi i Vitkowi Traczowi zawdzięczam towarzystwo i radosne chwile w Paryżu.

Swoje zbiory udostępnili mi właściciele obrazów Czapskiego. W Galerie Plexus w Chexbres Richard i Barbara Aeschlimannowie przy każdej okazji szli mi na rękę. Paulina Nourissier-Muhlstein, Maria Nowak i Erik Veaux pozwolili mi spokojnie i bez pośpiechu oglądać obrazy, które posiadają w Paryżu. Michał Popiel de Boisgelin zapewnił mi dostęp do swojej kolekcji dzieł Czapskiego oraz dostarczył dużo radości podczas moich wizyt w Kurozwękach. Marko Dimitrijević, syn Vladimira, przyjaciela Czapskiego, pokazał mi obrazy malarza w Miami, a Ewa Kitowski, córka Janiny Gąskiewicz, pozwoliła mi spokojnie obejrzeć swoje w San Francisco.

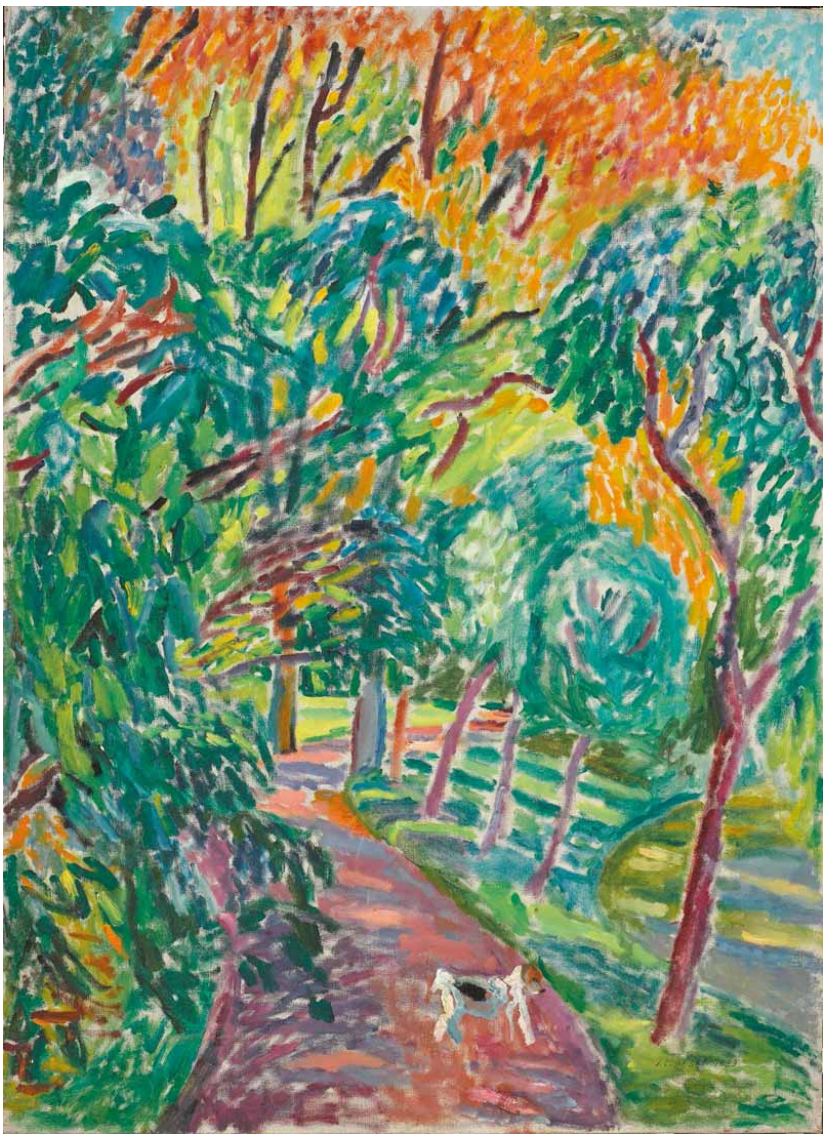
Nieżyjący już historyk Tony Judt oraz Timothy Snyder zmienili moje spojrzenie na znajomość dziejów historycznych, pogłębiając moją świadomość samej natury tego, co nazywamy historią. Pisarze: Anne Applebaum, świętej pamięci Stanisław Barańczak, Ania Bikont, Timothy Garton-Ash i Jan Gross zaspokoili mój głód

dodatkowej wiedzy i potrzebę dystansu. Gdy ta książka była na etapie rękopisu, przeczytał ją Jerzy Borzęcki, zwracając uwagę na historyczne szczegóły i opatrując zasadniczym komentarzem. Wszelkie ewentualne błędy dotyczące tych skomplikowanych wydarzeń oraz ich uczestników popełniłem ja sam.

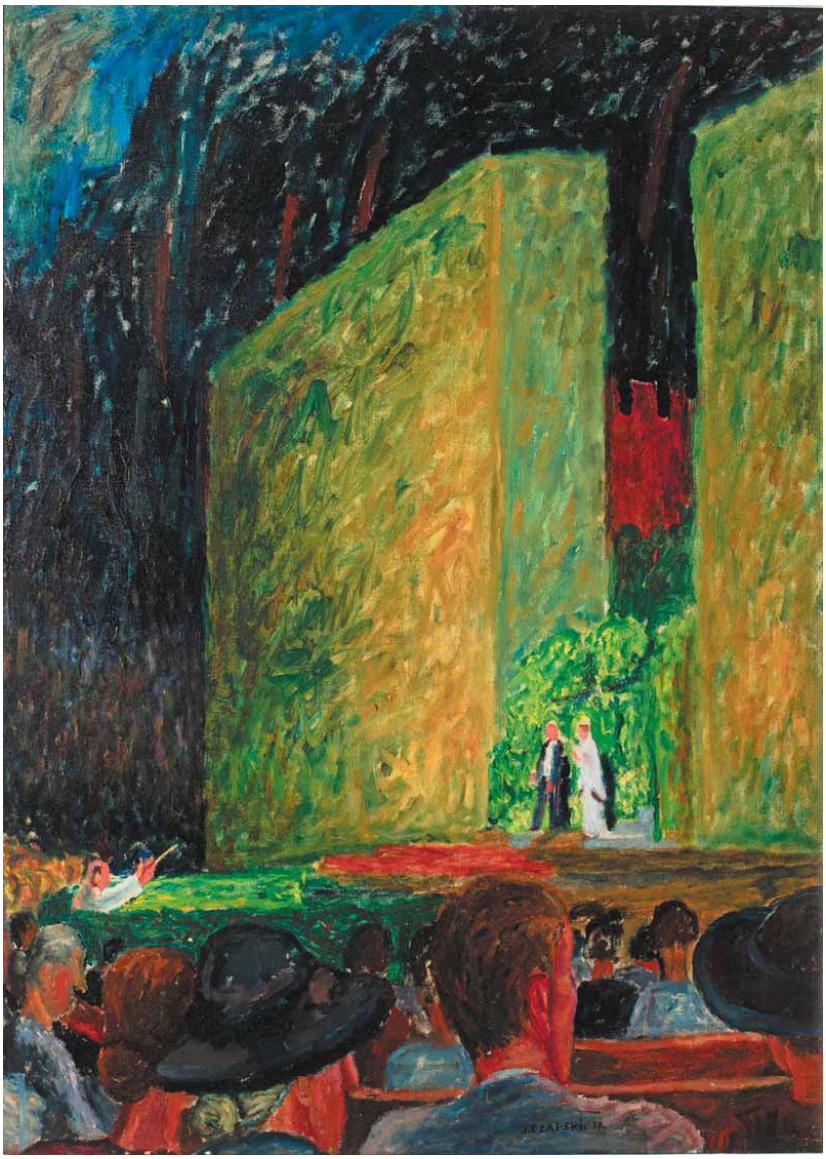
Członkowie rodziny Czapskiego, zarówno ze strony matki, jak i ojca, dostarczyli mi wspomnień o wujku Józiu. Weronika Orkisz rozmawiała ze mną w swoim krakowskim domu, po czym uprzejmie zostawiła mnie samego z obrazami namalowanymi przez jej ciotecznego dziadka oraz przez Jeana Colina. Jej zgoda na wykorzystanie materiałów o Czapskim stosownie do potrzeb była wielkim dobrodziejstwem. W Warszawie odwiedziłem Grzegorza Przewłockiego i jego matkę, świętej pamięci Elżbietę Przewłocką. Jan Woźniakowski przyjął mnie w swoim domu i zapoznał ze swoimi synami. Róża i Franz Thunowie poświęcili mi dużo czasu, nie szczędziła go również Maria Woźniakowska, siostrzenica Czapskiego i matka Róży Thun. Henryk Woźniakowski zasugerował dobór źródeł i materiałów źródłowych. W Niemczech zostałem zaproszony do odwiedzin w domach rodzeństwa Amelie, Johannesa i Thomasa Thunów i obejrzenia ich obrazów. Korespondowałem z córkami siostrzenicy Czapskiego, Rulą Lenską i Gabą Łubieńską-Steele.

W Claremont-McKenna College Robert Faggen, dyrektor Czesław Miłosz Institute, wsparł moje badania i mianował członkiem instytutu. Dziękuję za pomoc świętej pamięci Annie Cienciale i wyrażam uznanie Alissie Valles, która przyczyniła się do utwierdzenia mnie w przekonaniu, że mam coś ważnego do powiedzenia o Czapskim. W decydującym momencie miałem szczęście otrzymać fundusze badawcze od La Fondation Jan Michalski pour l’écriture et la littérature z siedzibą w Szwajcarii.

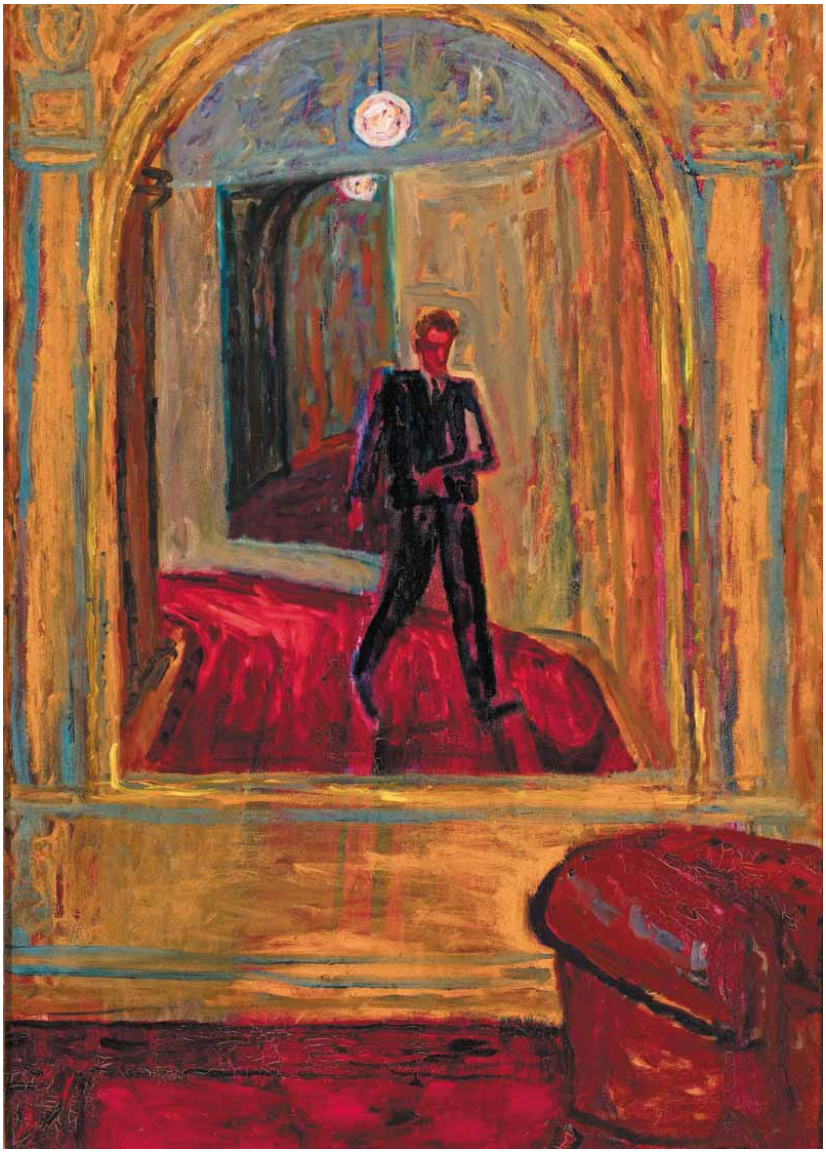
Józef Czapski | OBRAZY



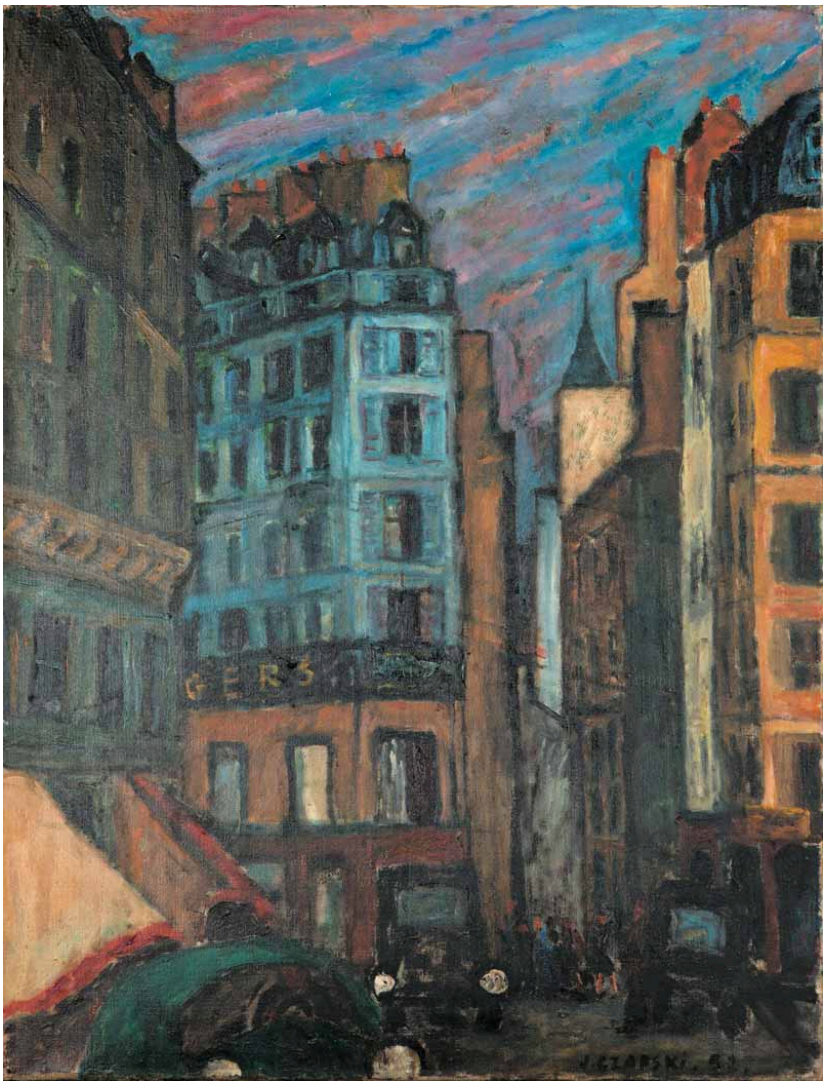
Alejka w parku, 1933, 100 x 73 cm



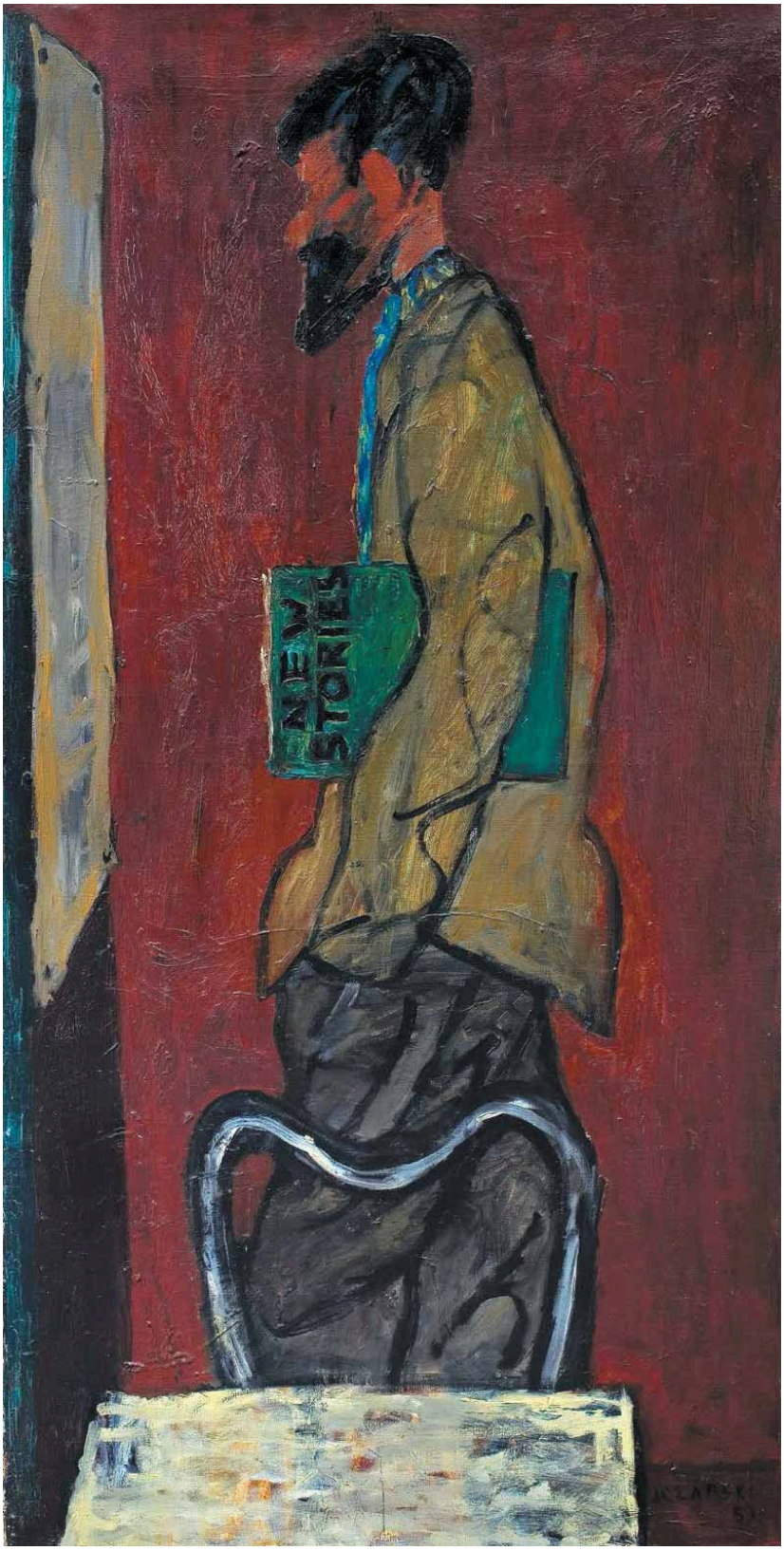
Opera Leśna, 1937, 73 x 54 cm



Autoportret w lustrze, 1937, 92 x 65 cm

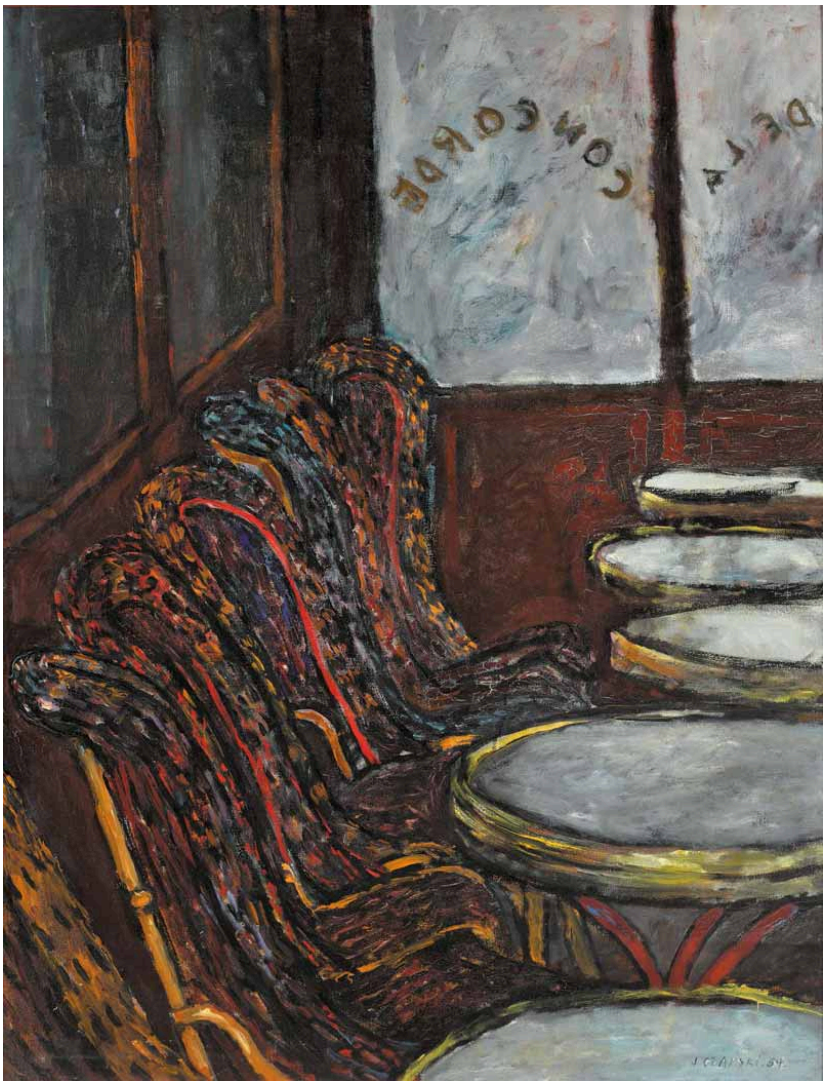


Rue des écoles, 1952, 65 x 51 cm

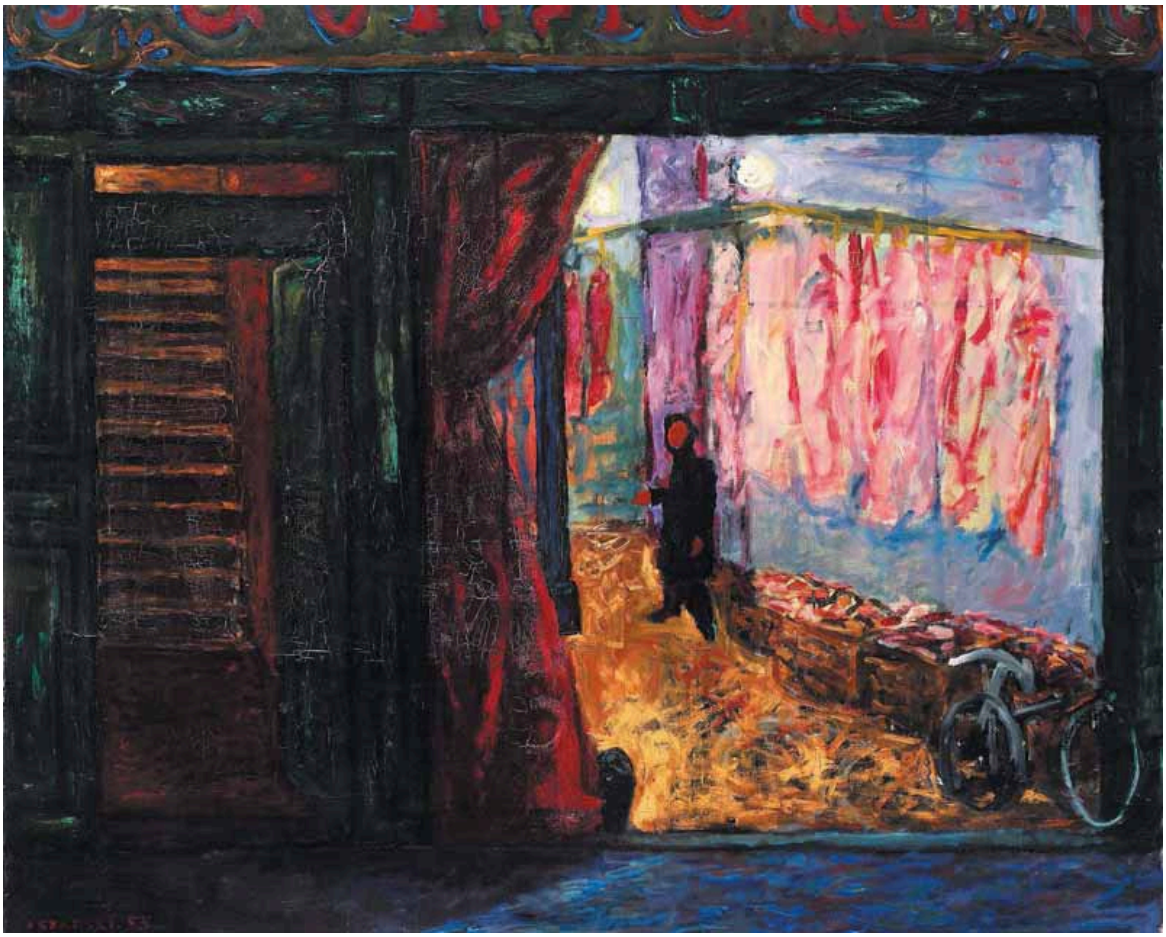


New Stories, 1953, 104 x 52 cm

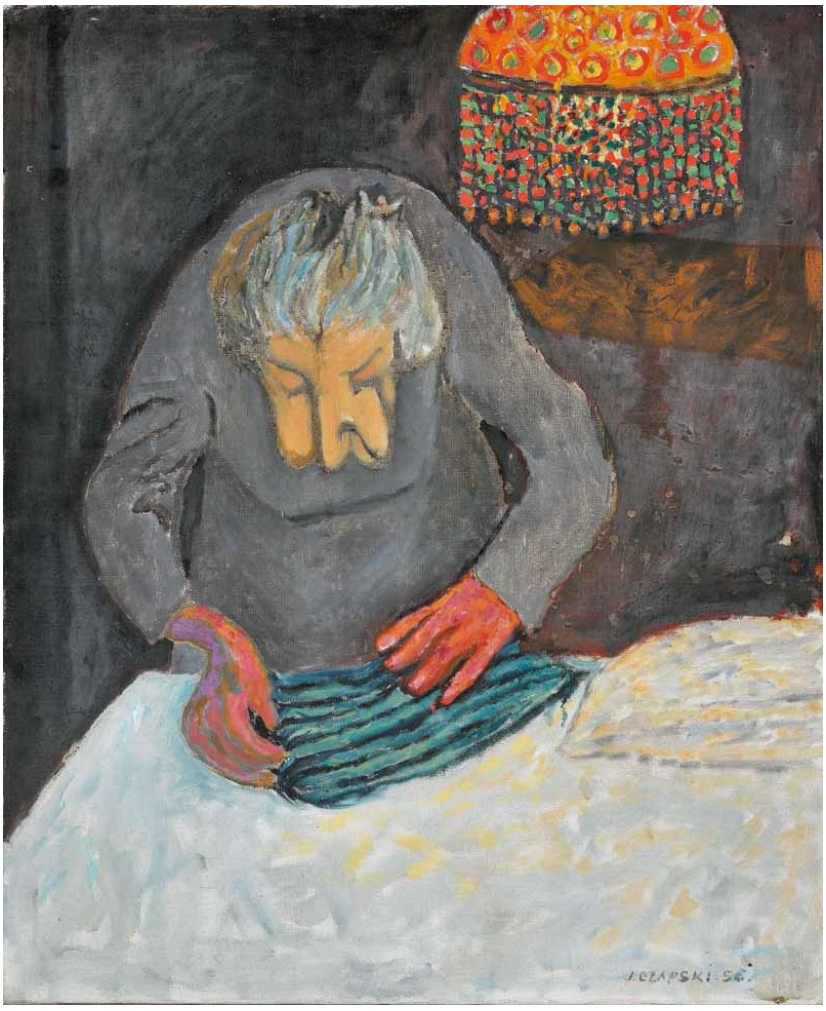
Nędzarz, 1953, 104 x 54 cm



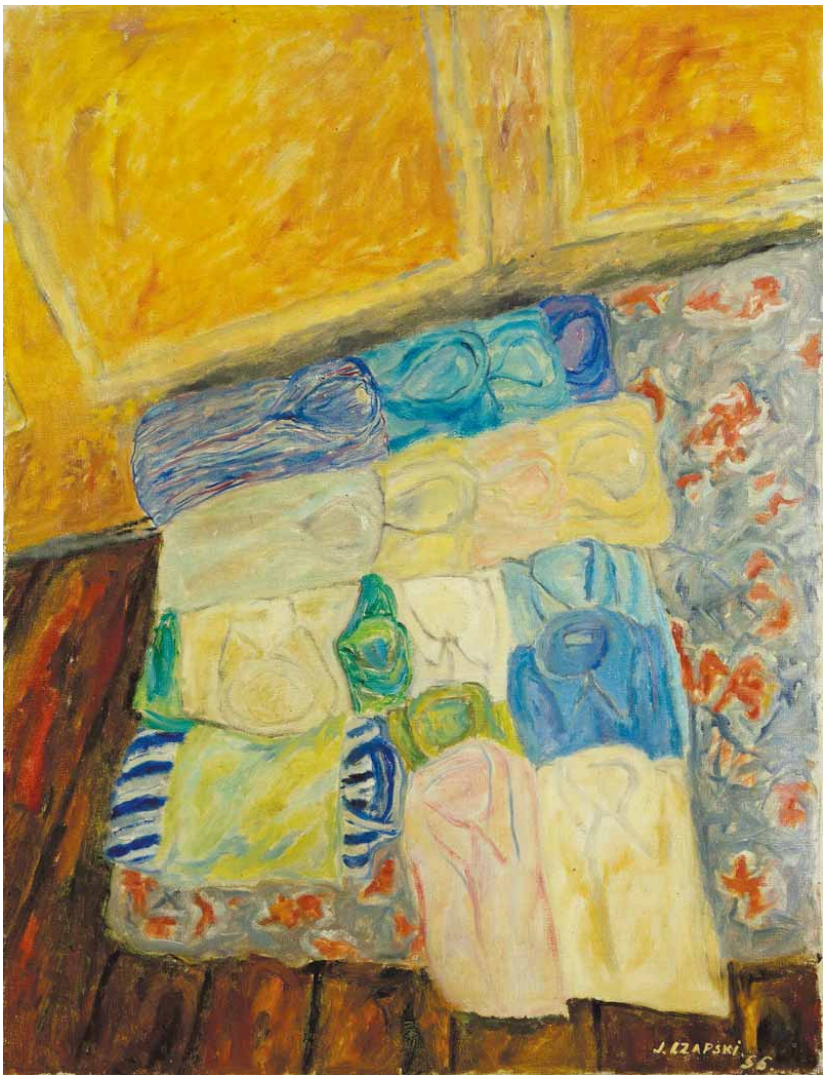
Café de la Concorde, 1954, 92 x 73 cm



W rzeźni, 1955, 81 x 100 cm



Kobieta składająca tkaninę, 1956, 73 x 60 cm



Czyste koszule, 1956, 65 x 50 cm

Zbigniew Herbert, 1958, 90 x 58 cm

Kobieta w teatrze, 1958, 71 x 93 cm

Lampa i umywalka (autoportret), 1959, 80 x 100 cm

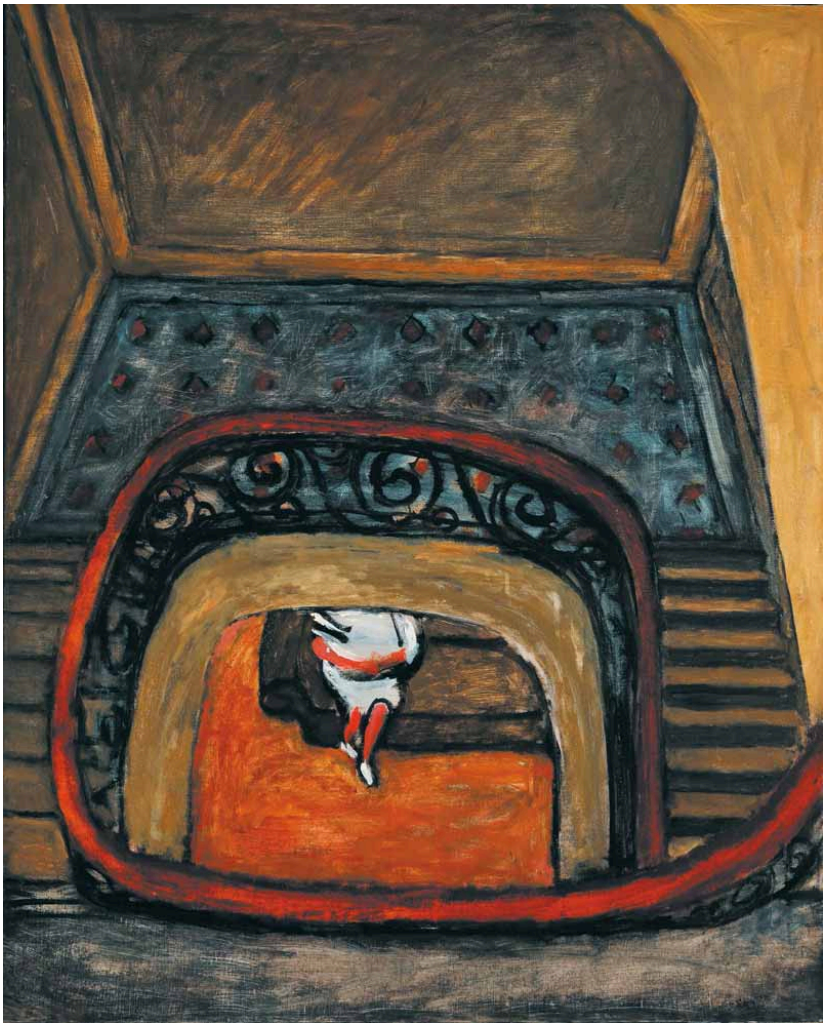
Róża Plater-Zyberk, 1959, 80 x 59 cm

Mężczyzna na wystawie, 1959, 88 x 115 cm

Lily Pastré, Dinard, 1960, 65 x 49 cm

W metrze, 1960, 61 x 50 cm

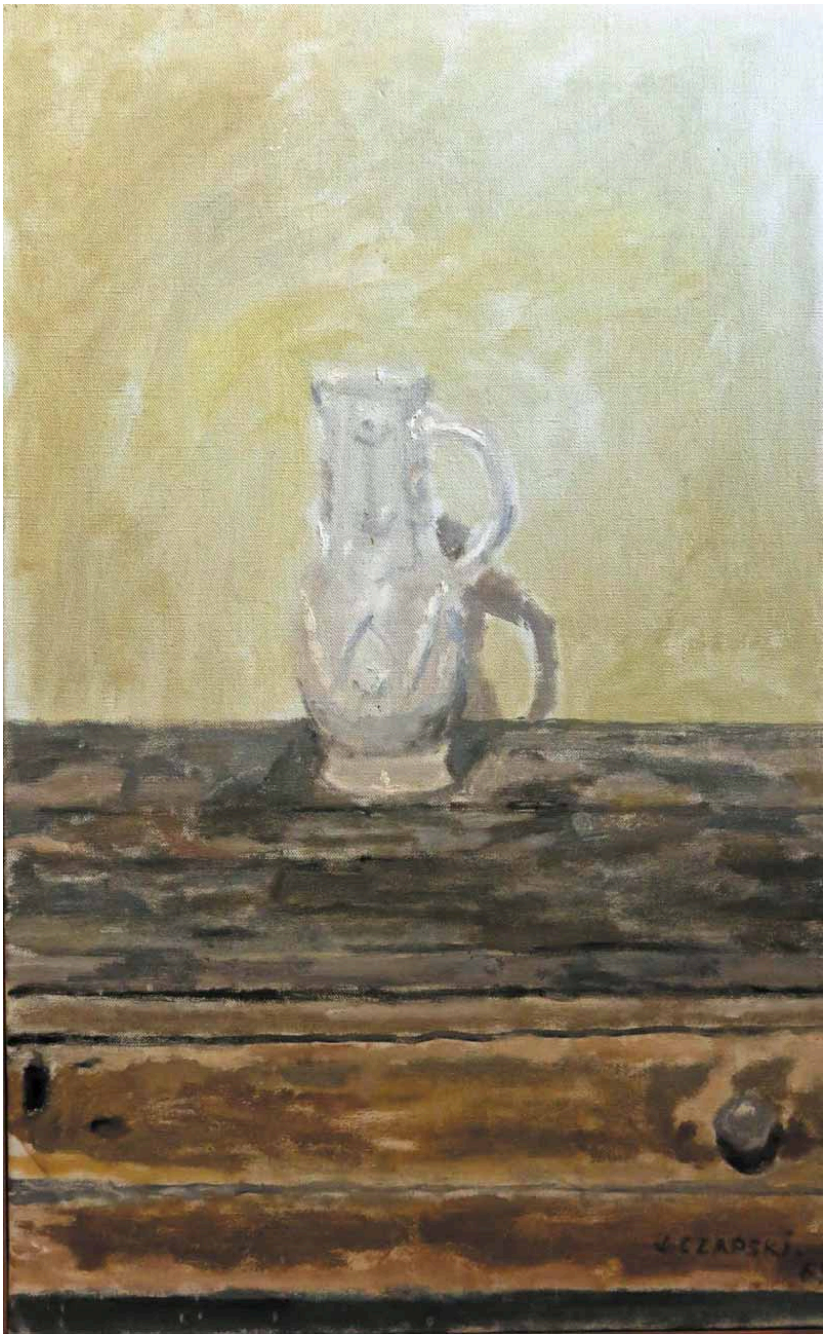
Czerwony skuter, 1960, 80 x 65 cm



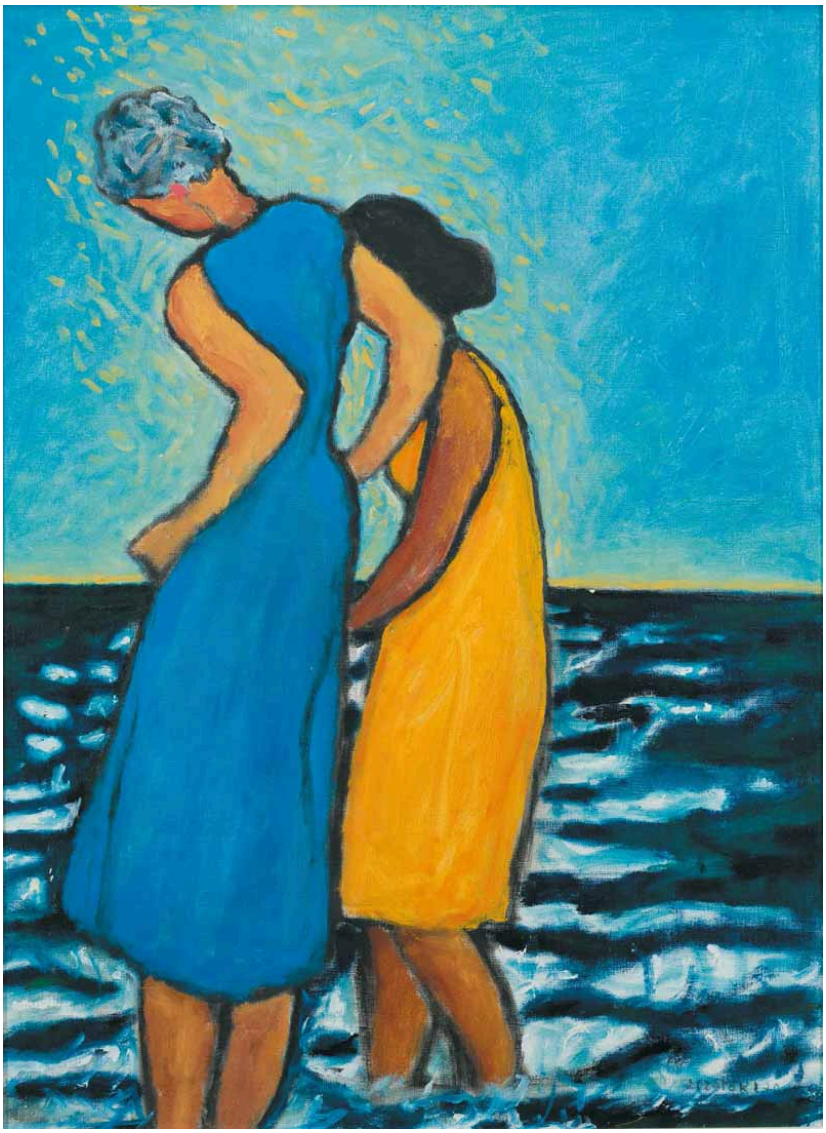
Schody, 1964, 100 x 81 cm

U wezgłowia chorej (Maria Dąbrowska), 1964, 73 x 100 cm

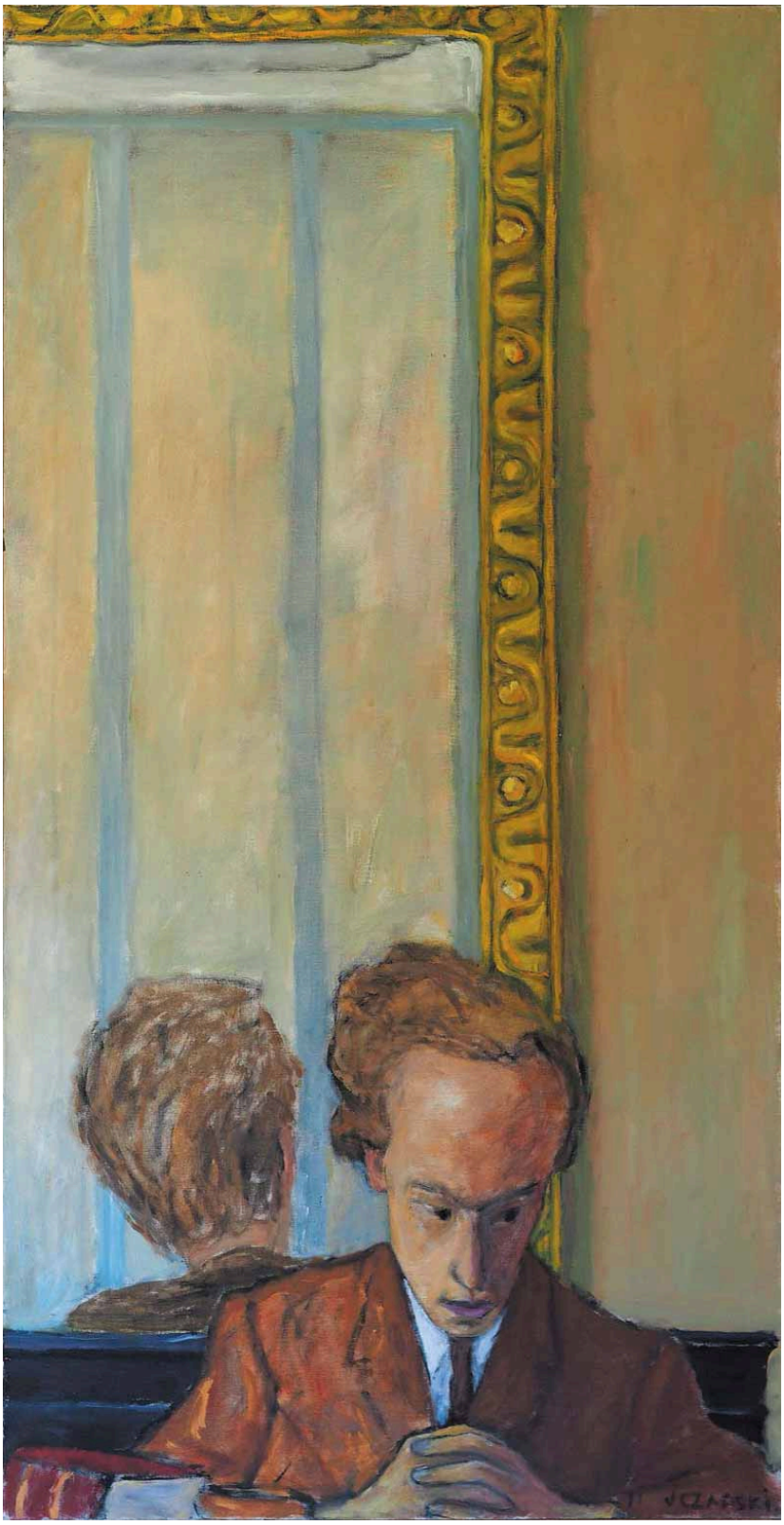
Wózki na dworcu, 1965, 89 x 116 cm



Biały dzban, 1965, 60 x 38 cm

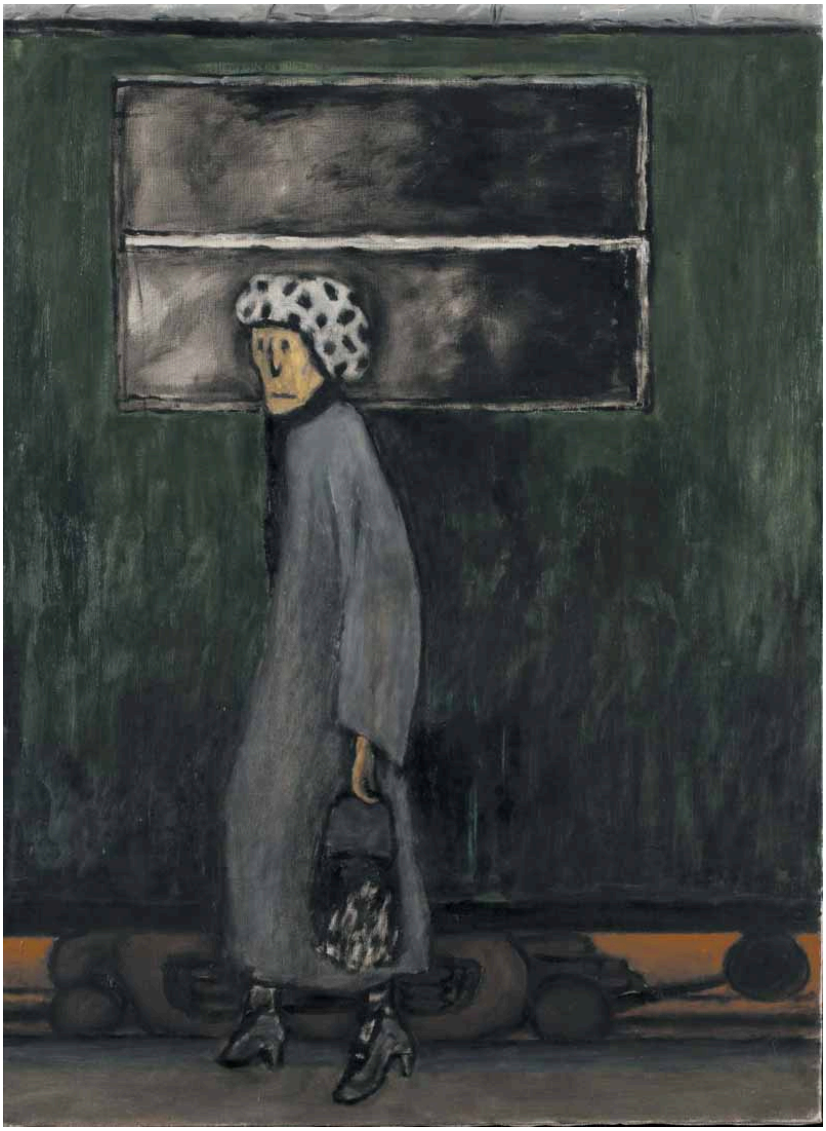


Nad morzem, 1970, 81 x 60 cm

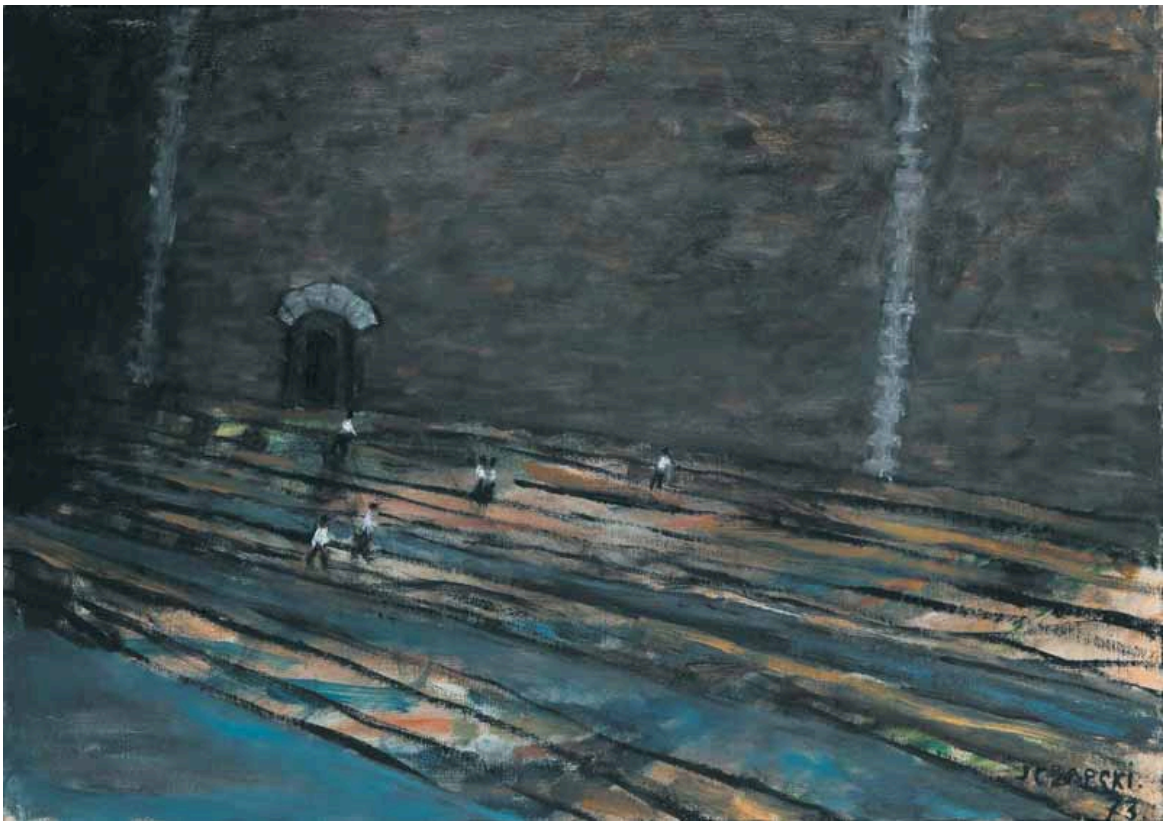


Eric Werner, 1971, 116 x 60 cm

Nędza, 1971, 115 x 60 cm

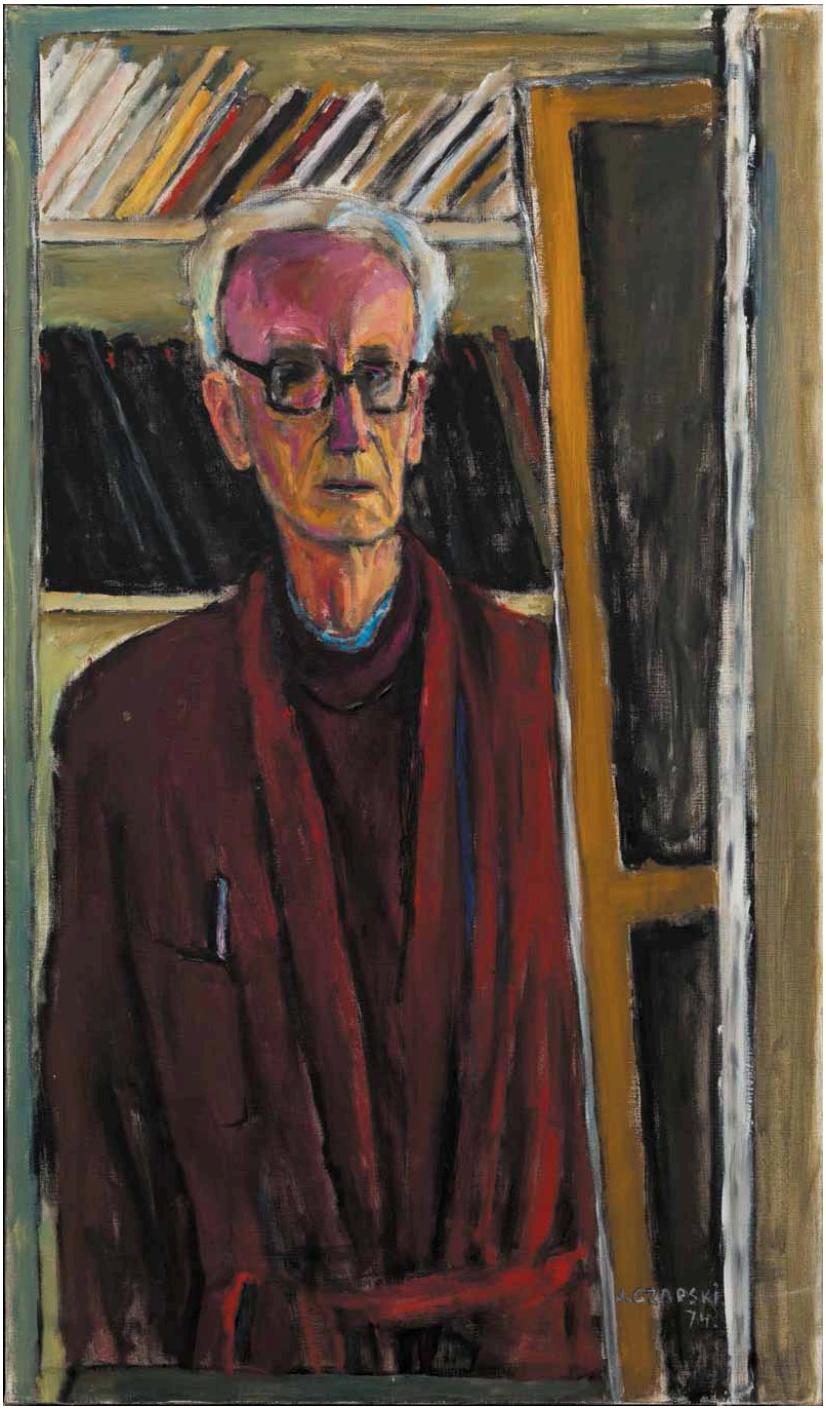


Stara kobieta przed pociągiem, 1971, 100 x 73 cm

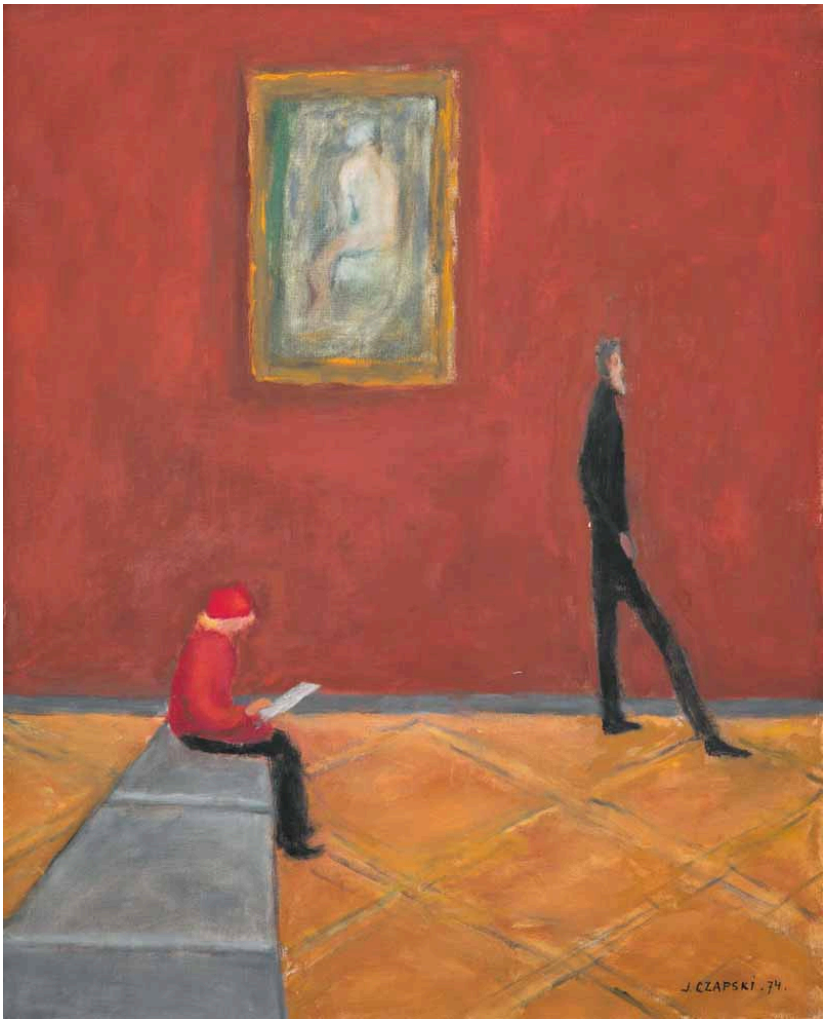


Wjazd do Paryża, 1973, 46 x 65 cm

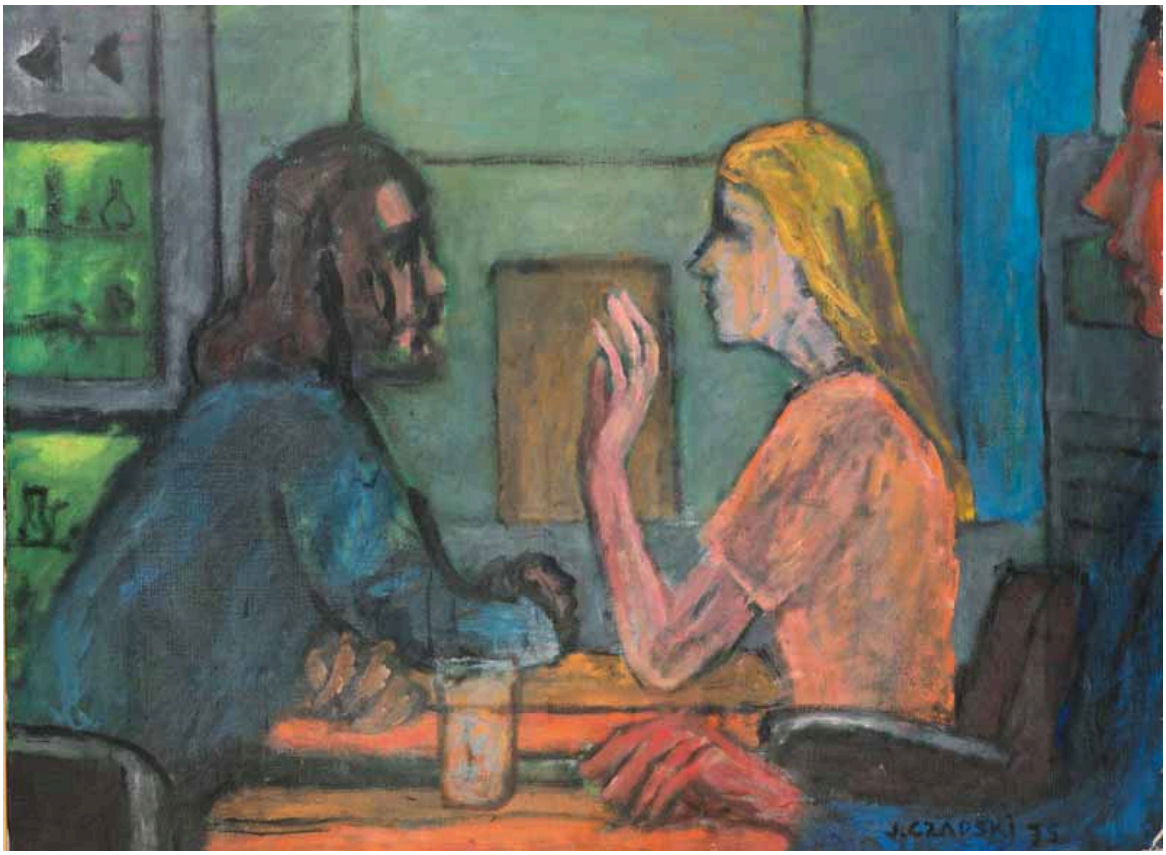
Mężczyzna plaży, 1973, 53 x 63 cm



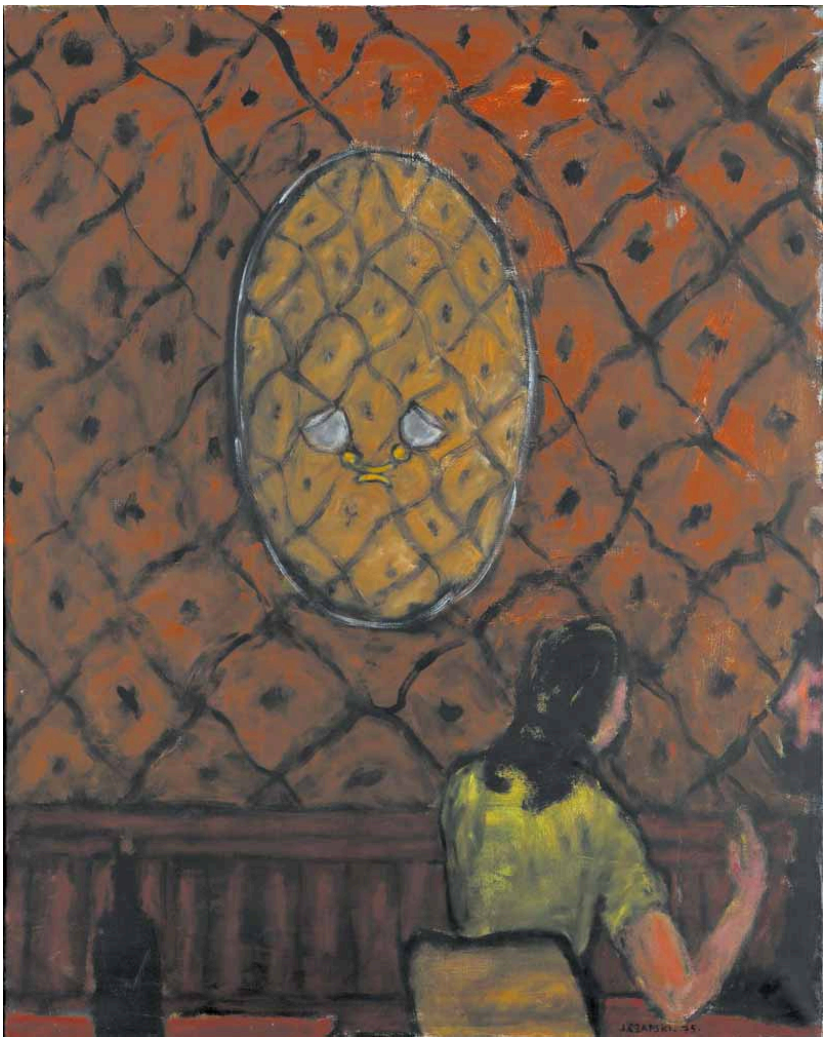
Autoportret, 1974, 101 x 60 cm



Wizyta w Luwrze, 1974, 83 x 68 cm

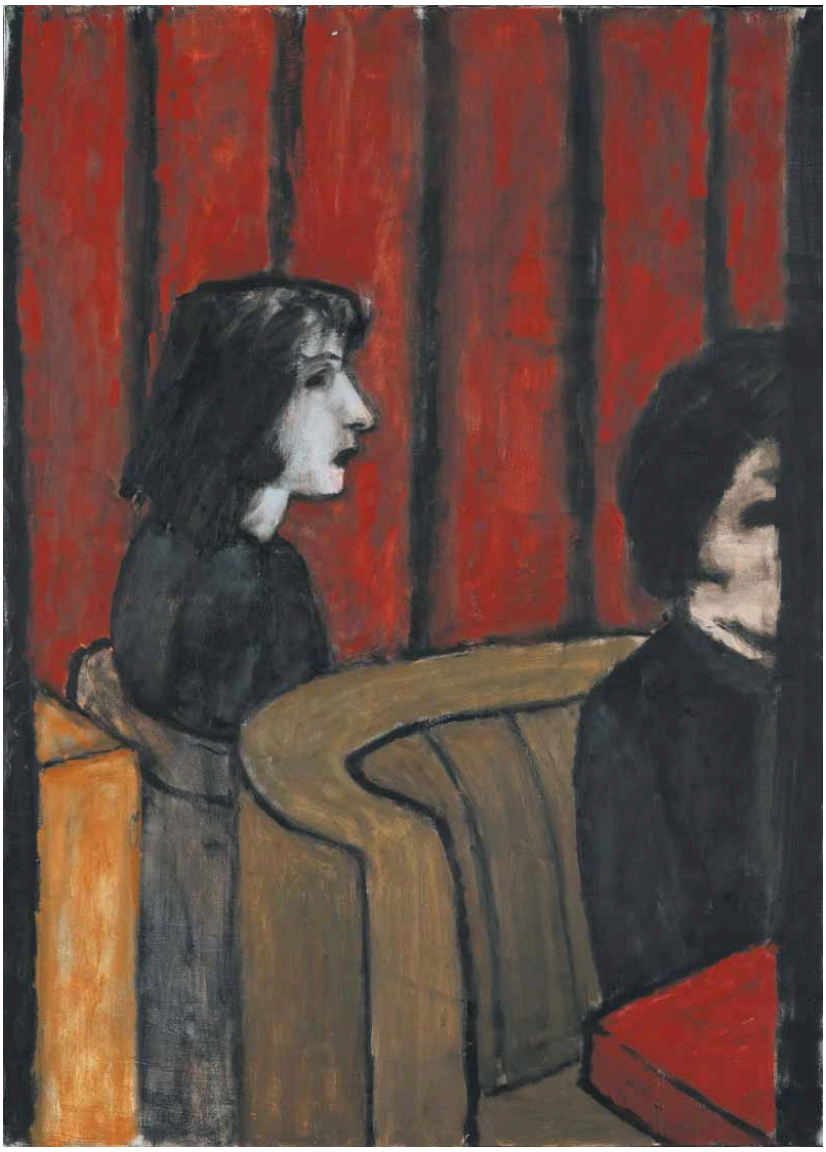


Para w kawiarni, 1975, 53 x 63,5 cm



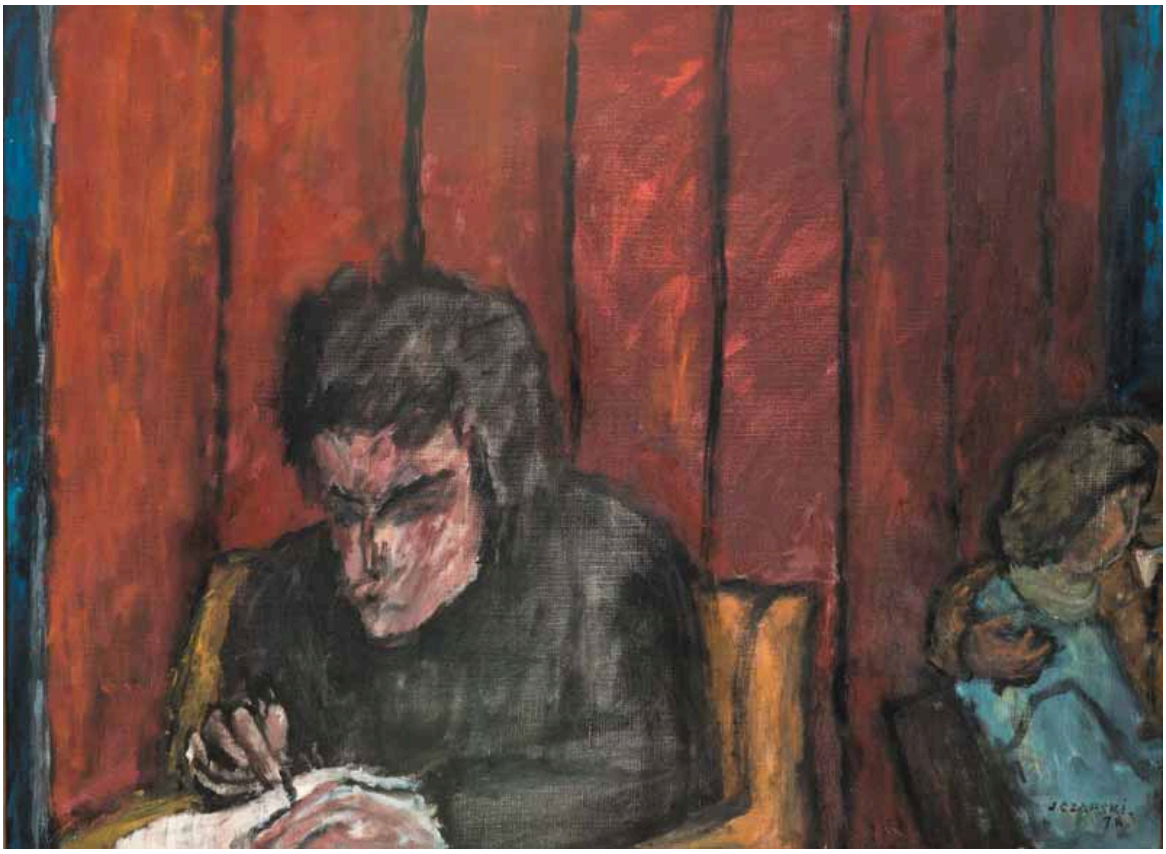
Kawiarnia w Meulan, 1975, 92 x 50 cm

Le Loiret, 1976, 54 x 65 cm



Dwie kobiety w czerni, 1977, 100 x 73 cm

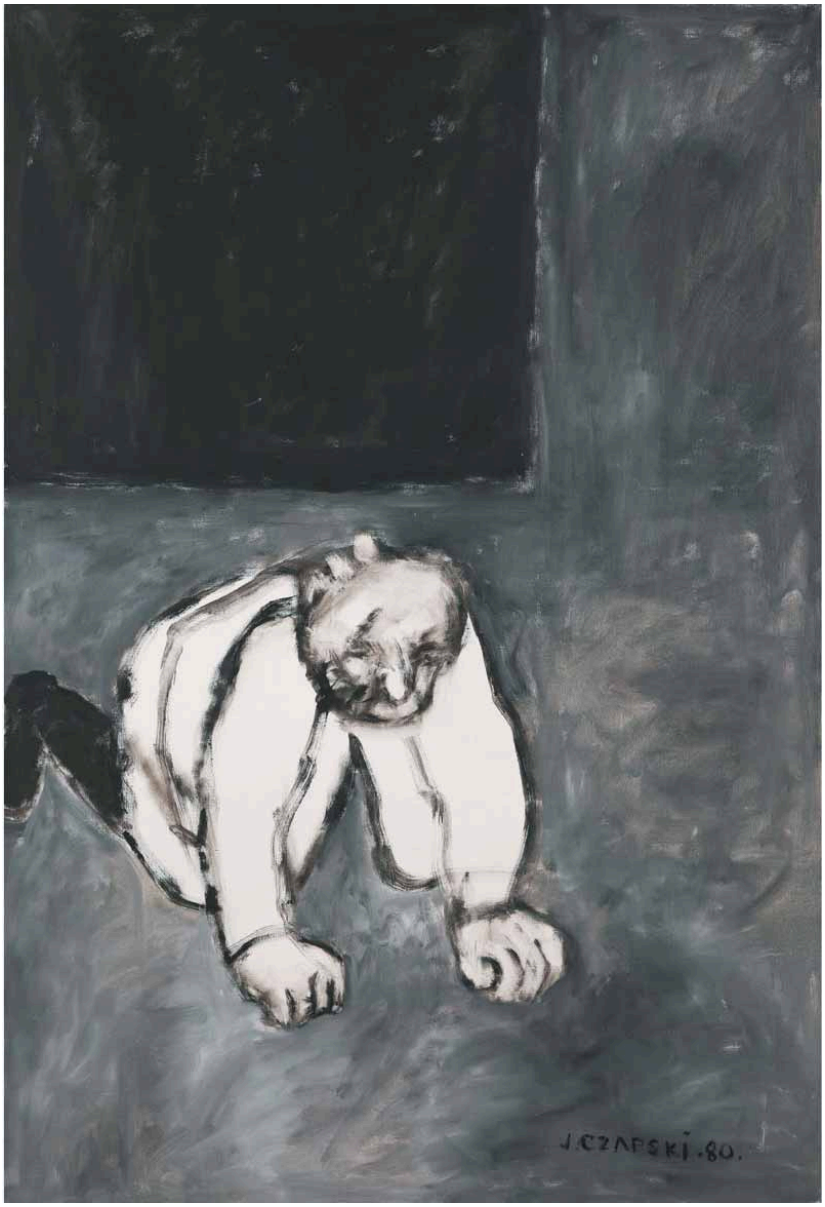
Wystawa, 1977, 50 x 65 cm



Piszący mężczyzna, 1978, 58 x 80 cm

Pola i chmury, 1979, 50 x 61 cm

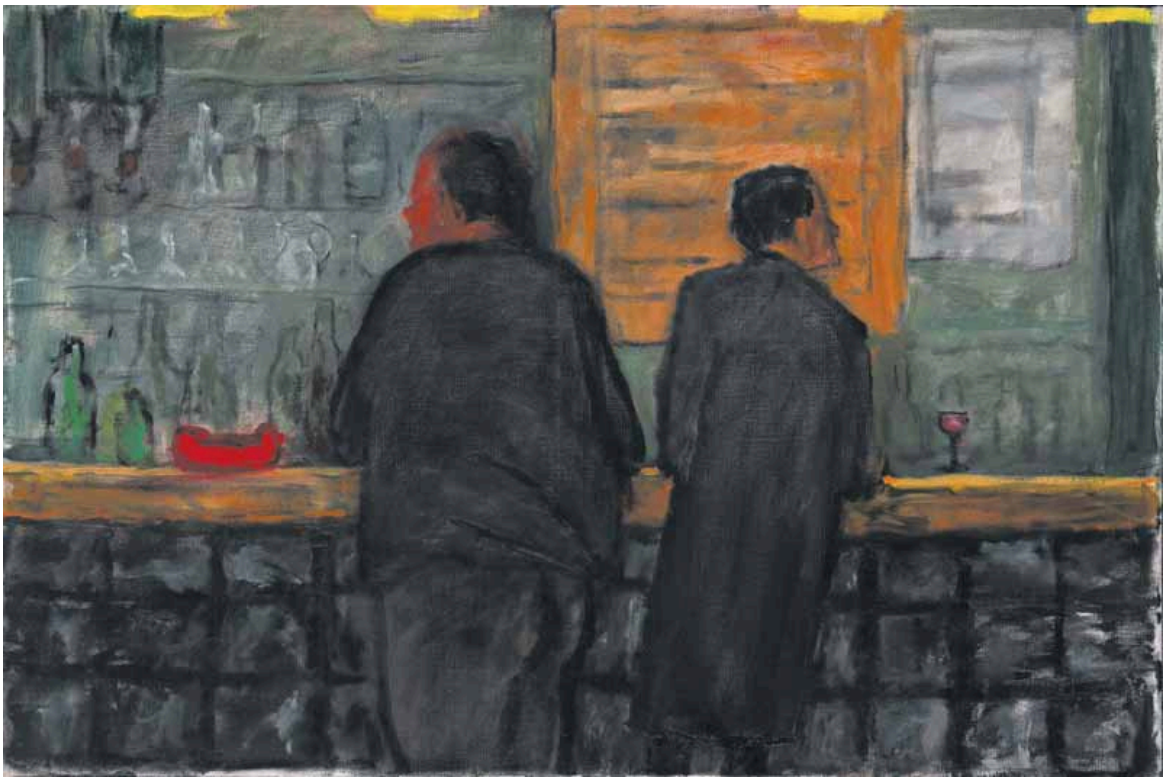
Pola i żółte chmury, 1979, 60 x 73 cm



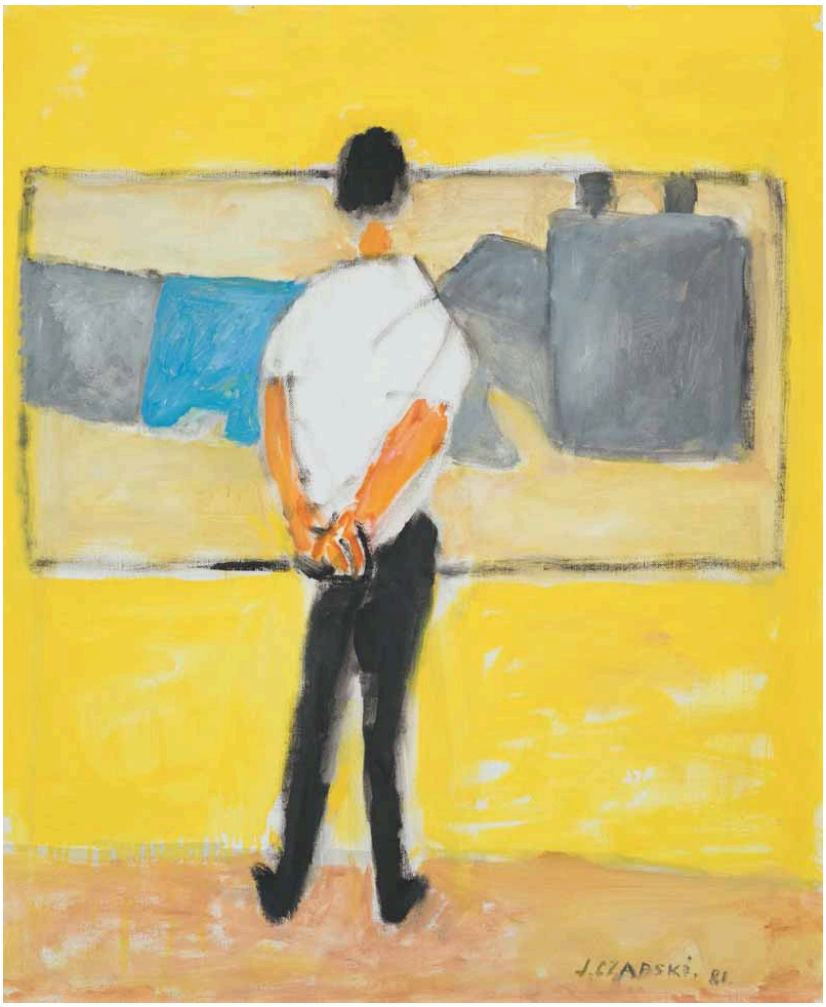
„Rewizor”, 1980, 130 x 89 cm

Skryba i jego żona, 1980, 73 x 54 cm

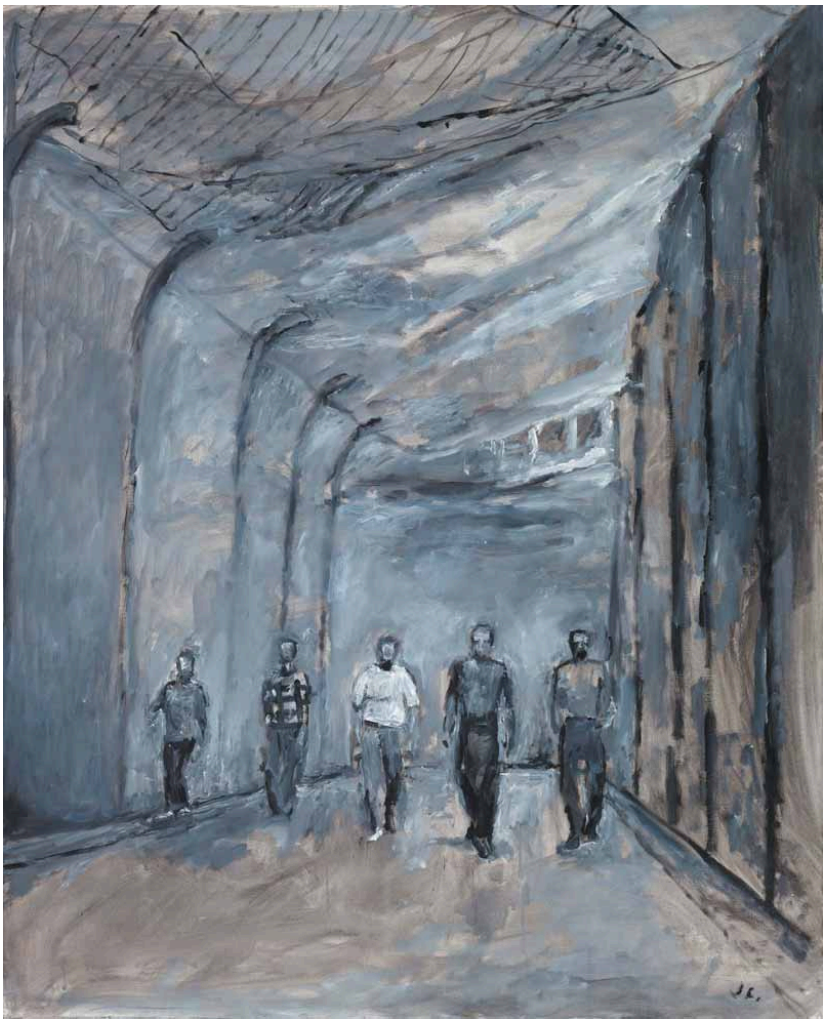
Niebieskie lustro, 1980, 61 x 50 cm



Dwaj mężczyźni przy barze, 1980, 54 x 81 cm



Chłopiec przed de Staëlem, 1981, 65 x 46 cm



Białołęka 1982, 1982, 100 x 81 cm

Poczekalnia u okulisty, 1982, 73 x 60 cm

Żółta chmura, 1982, 65 x 46 cm

Książka i splątany sznurek, 1982, 65 x 54 cm

Loża, 1983, 92 x 73 cm

Poranek, 1984, 50 x 65 cm

Skład Codec, 1986, 65 x 46 cm

Dwie białe miseczki, 1987, 28 x 46 cm

Dzban i czerwone płótno, 1987, 73 x 60 cm

Karafka i biały obrus, 1988, 65 x 92 cm

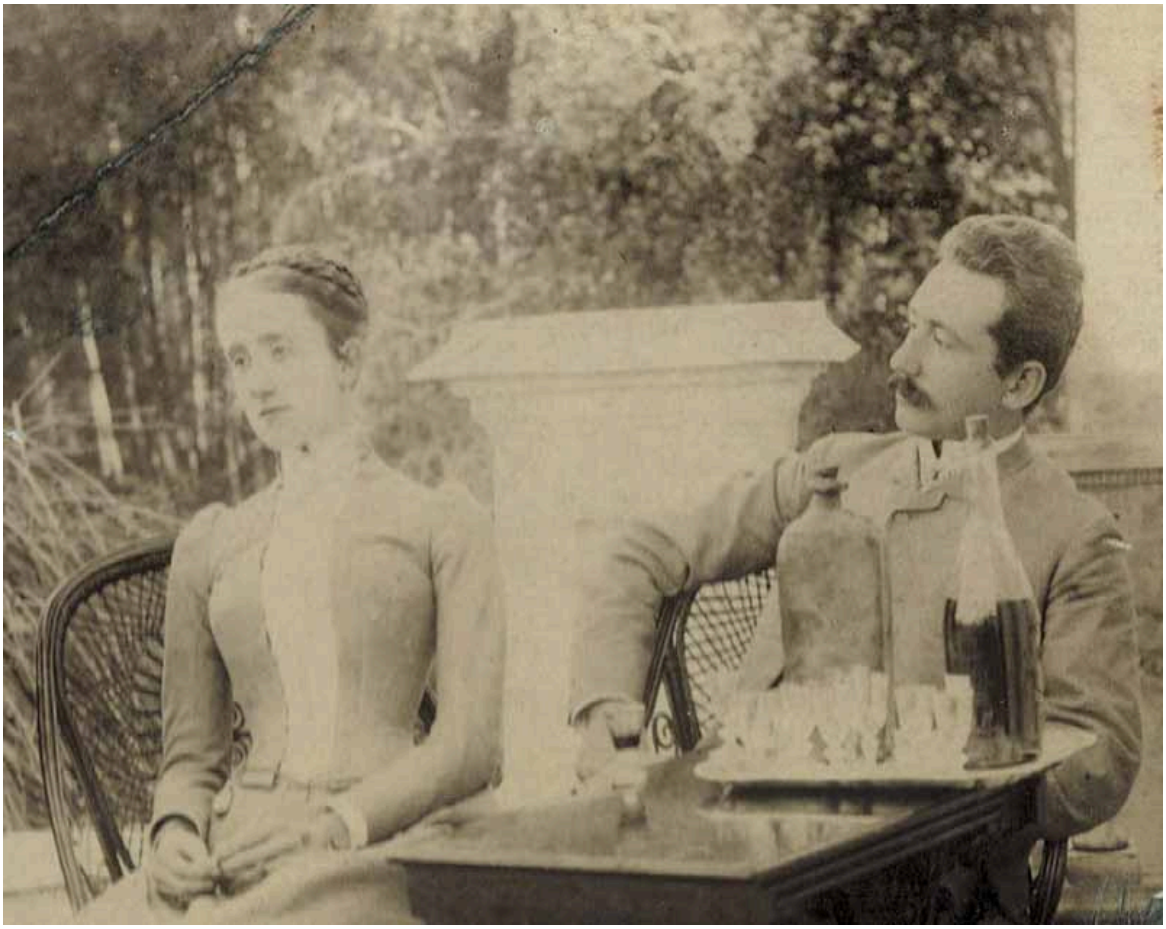
Galerie Plexus, 1988, 60 x 73 cm

Taras nad Lemanem z barierką, 1988, 54 x 73 cm

Żółto-brązowe pola, 1990, 50 x 65 cm

Józef Czapski | 1896-1993

1. Przyłuki, dom rodzinny Józefa Czapskiego



2. Józefa i Jerzy Czapscy – rodzice Józefa Czapskiego

3. Rodzeństwo Czapskich z rodzicami (dzieci od lewej): Stanisław (Staś), Karolina (Karla), Elżbieta (Lila), Leopoldyna (Poldzia), Róża (Rózia), Józef (Józio), Maria (Marynia), Przyłuki, 1902

4. Józef Czapski, przed 1910

5. Józef i Stanisław Czapscy, Petersburg, ok. 1910–11

6. Józef Czapski, Mińsk, przed 1915

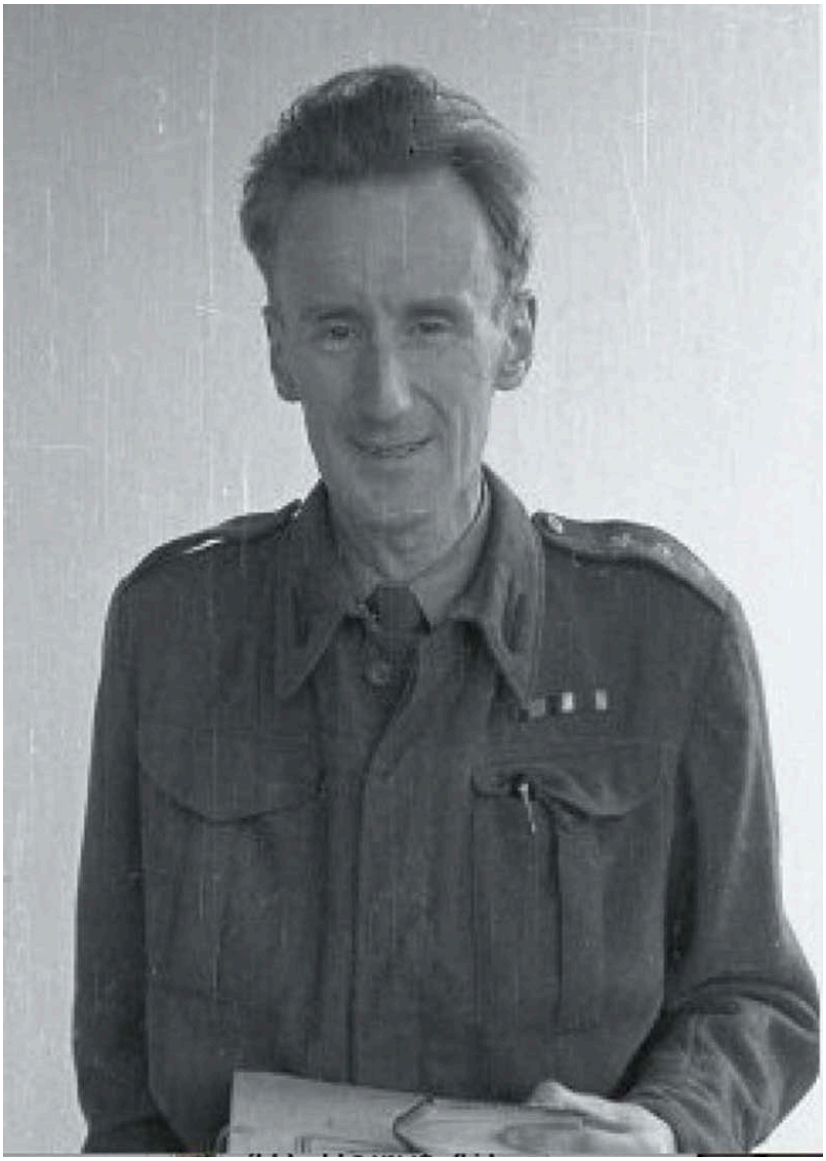
7. Józef Czapski w mundurze chorążego (praporszczyka), marzec 1917

8. Rodzeństwo Maria i Józef Czapscy

9. Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, pracownia Wojciecha Weissa w roku akademickim 1920/21 (Józef Czapski – trzeci od prawej)

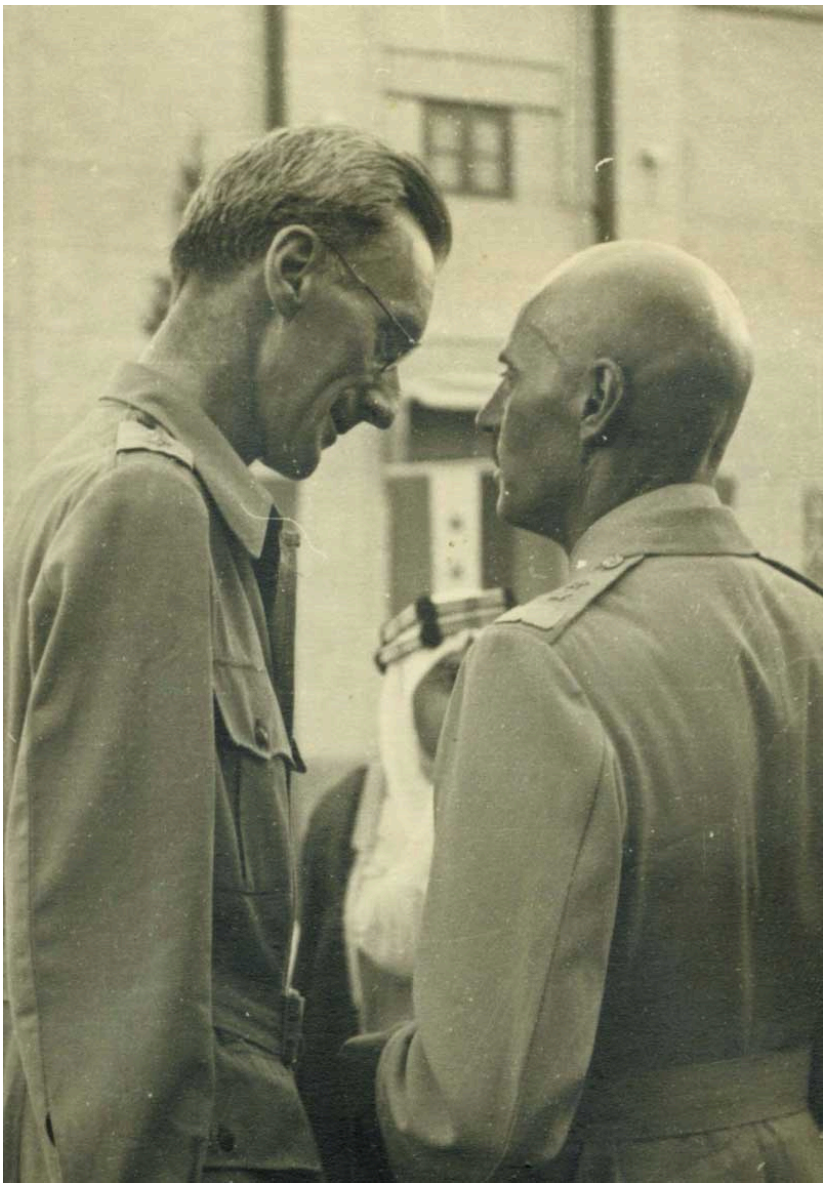
10. Zygmunt Waliszewski, Maria Czapska i Józef Czapski, Paryż, 1928

11. Józef Czapski, Stefan Bystrzanowski, Kraków, 1939



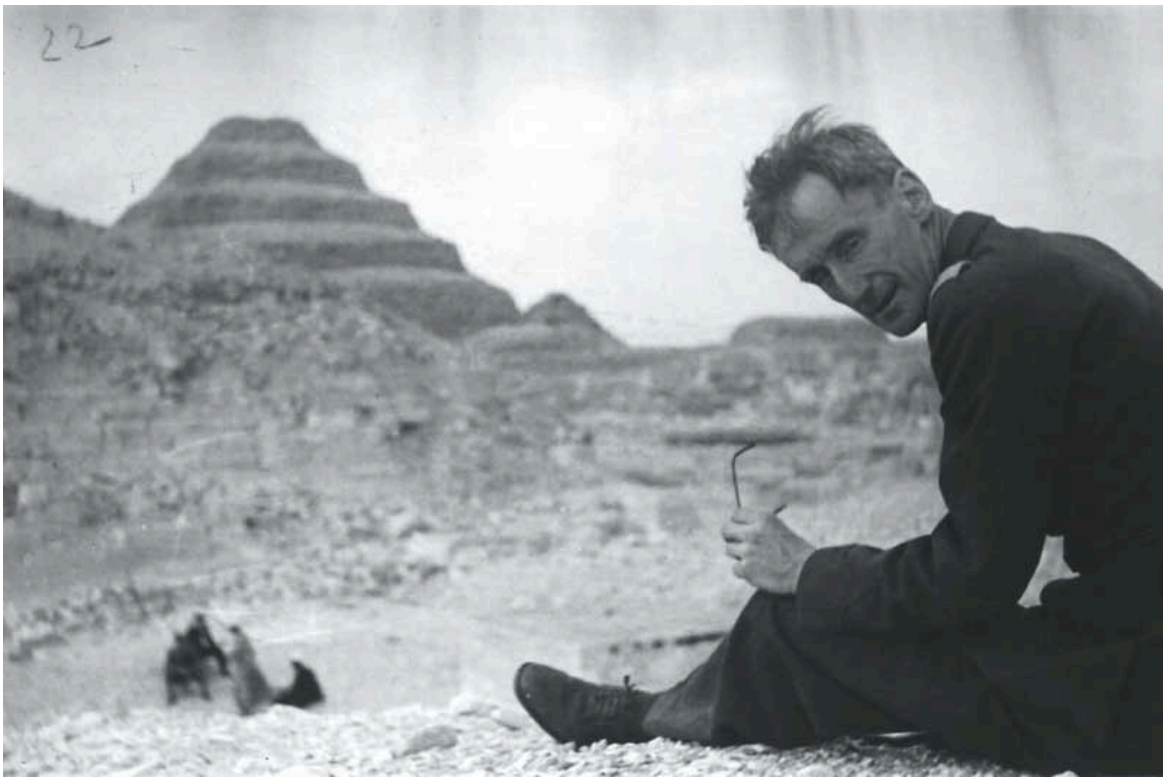
12. Józef Czapski, Jangi-Jul, 1942

13. Z Józefem Zielickim, Bejrut, 1943



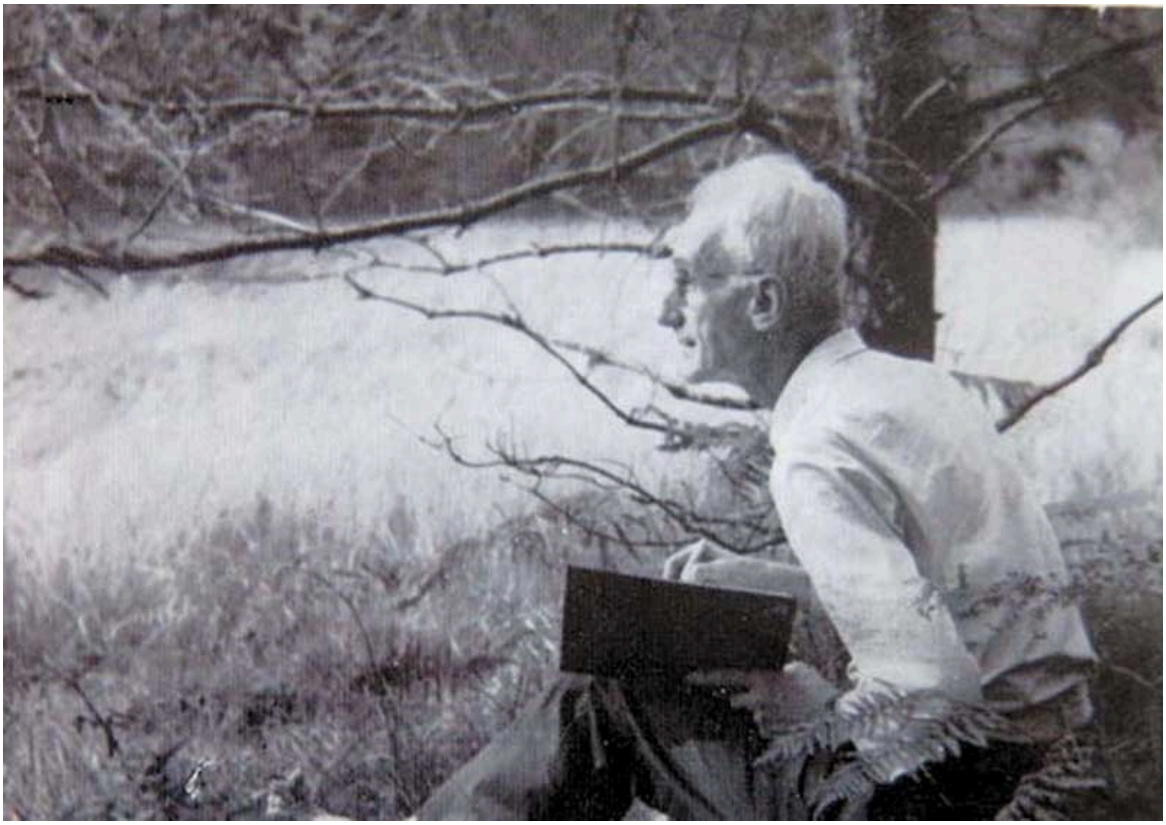
14. Józef Czapski i generał Władysław Anders, Bagdad, 1943

15. Anna Achmatowa, Taszkient, 1942

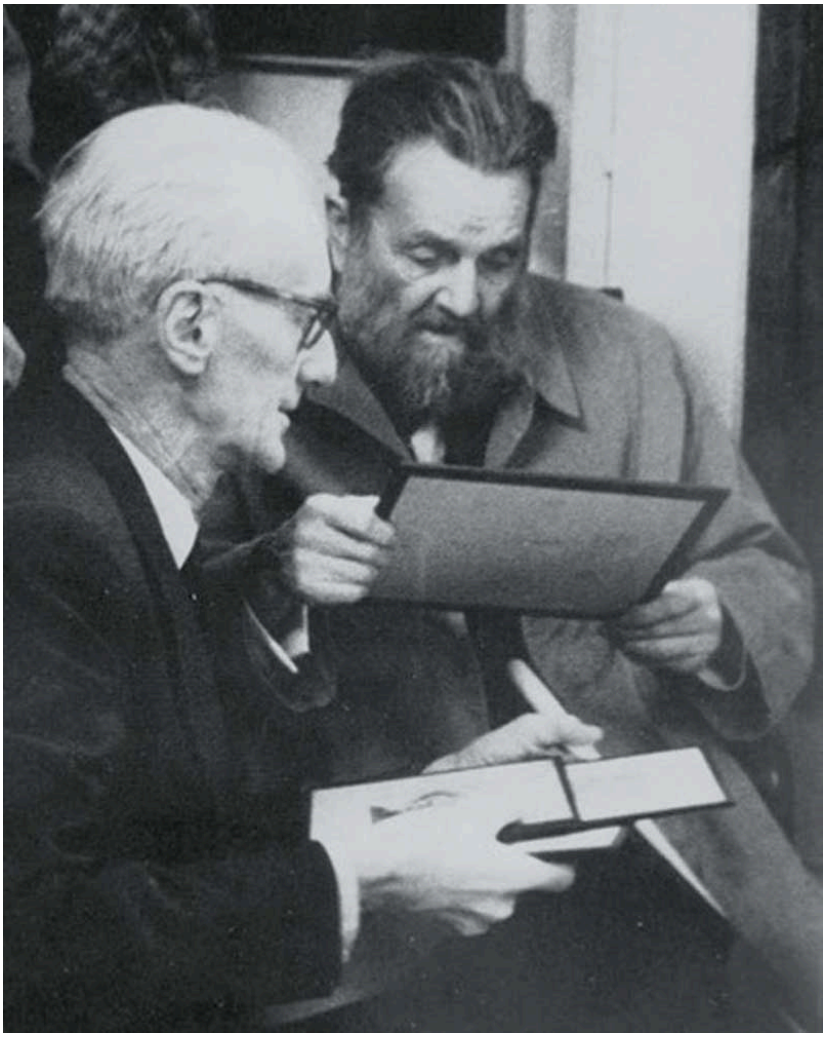


16. Józef Czapski, Egipt, 1943

17. Józef Czapski, generał Władysław Anders i Eugeniusz Lubomirski, Monte Cassino, 1944

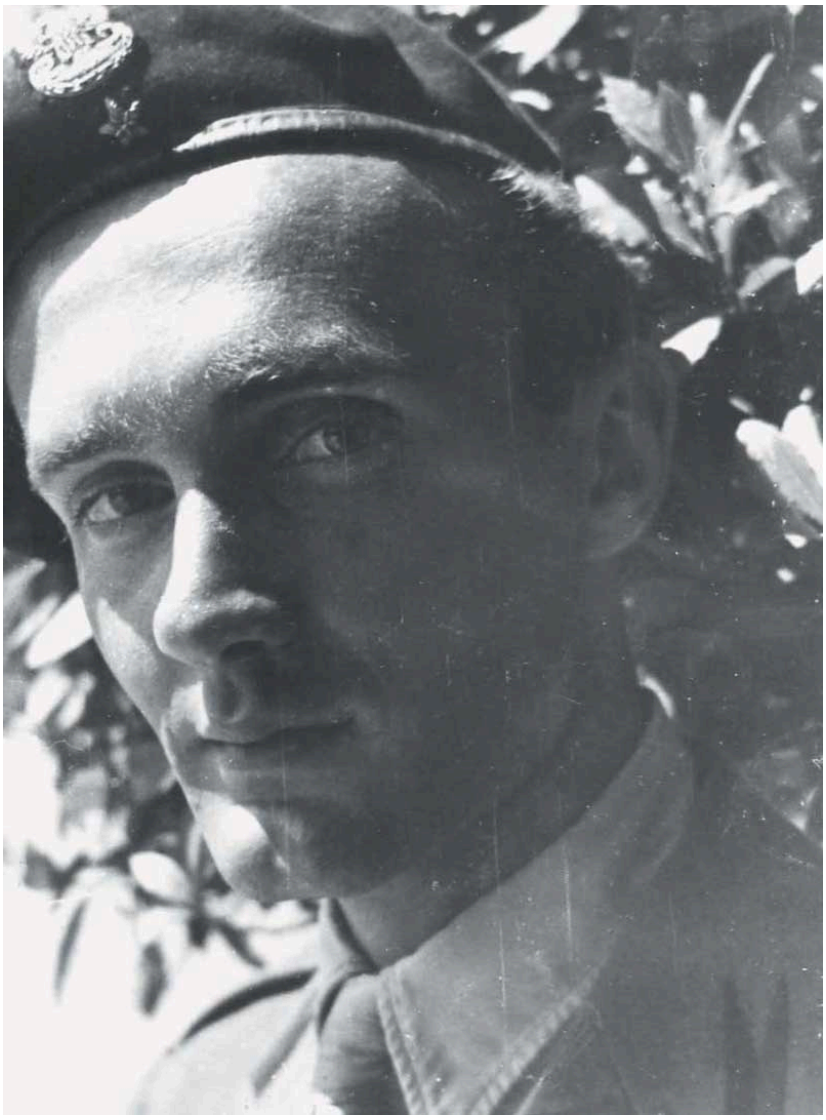


18. Józef Czapski przy pracy, 1958



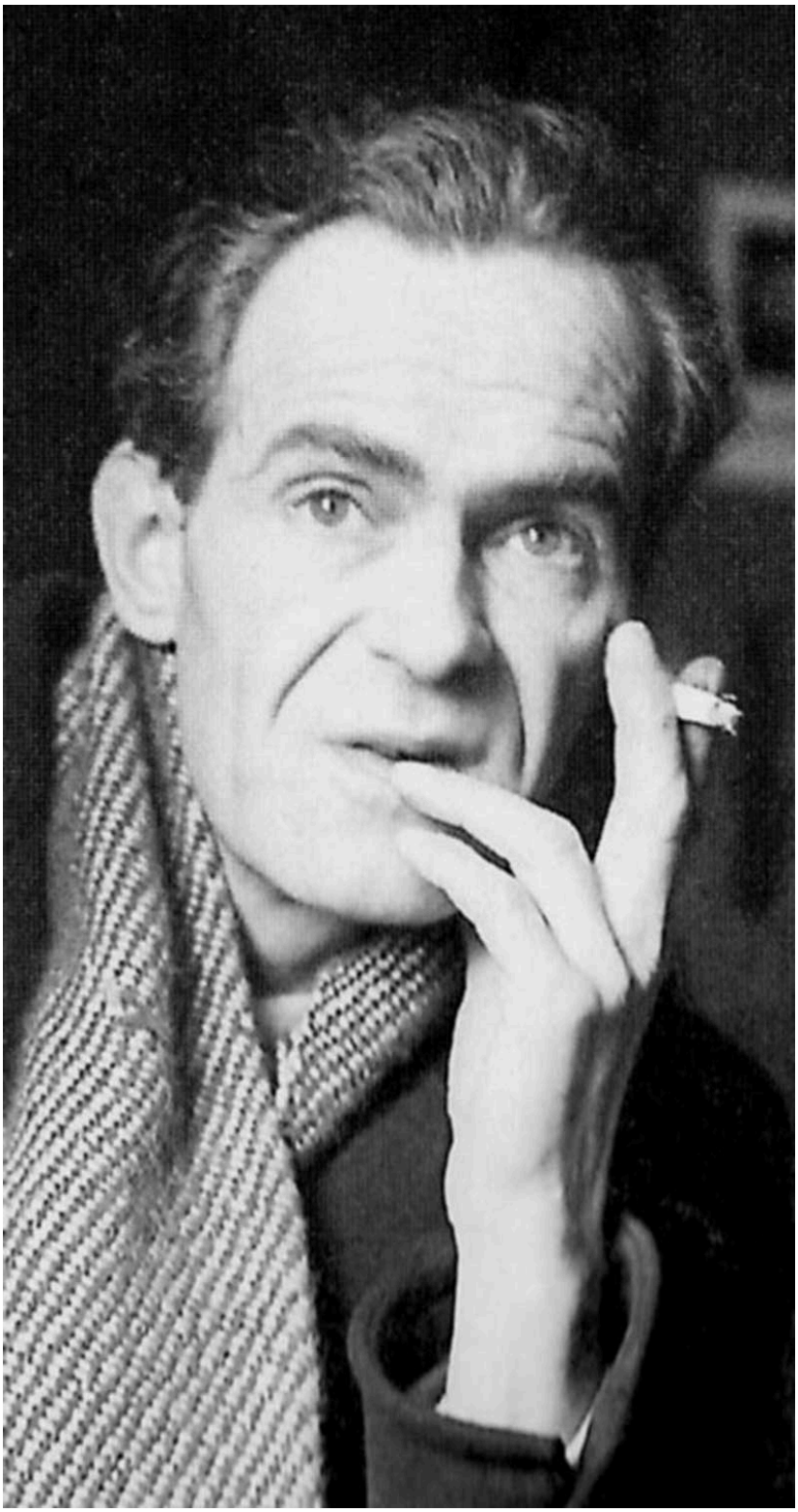
19. Józef Czapski i Daniel Halévy, Paryż, 1961

20. Jerzy Giedroyc, Zofia i Zygmunt Hertzowie



21. Konstanty (Kot) Jeleński

22. Zbigniew Herbert



23. Ludwik Hering

24. Catherine Djurklou

25. Jean Colin

26. Simone Weil

27. Z Czesławem Miłoszem

28. Z Adamem Michnikiem

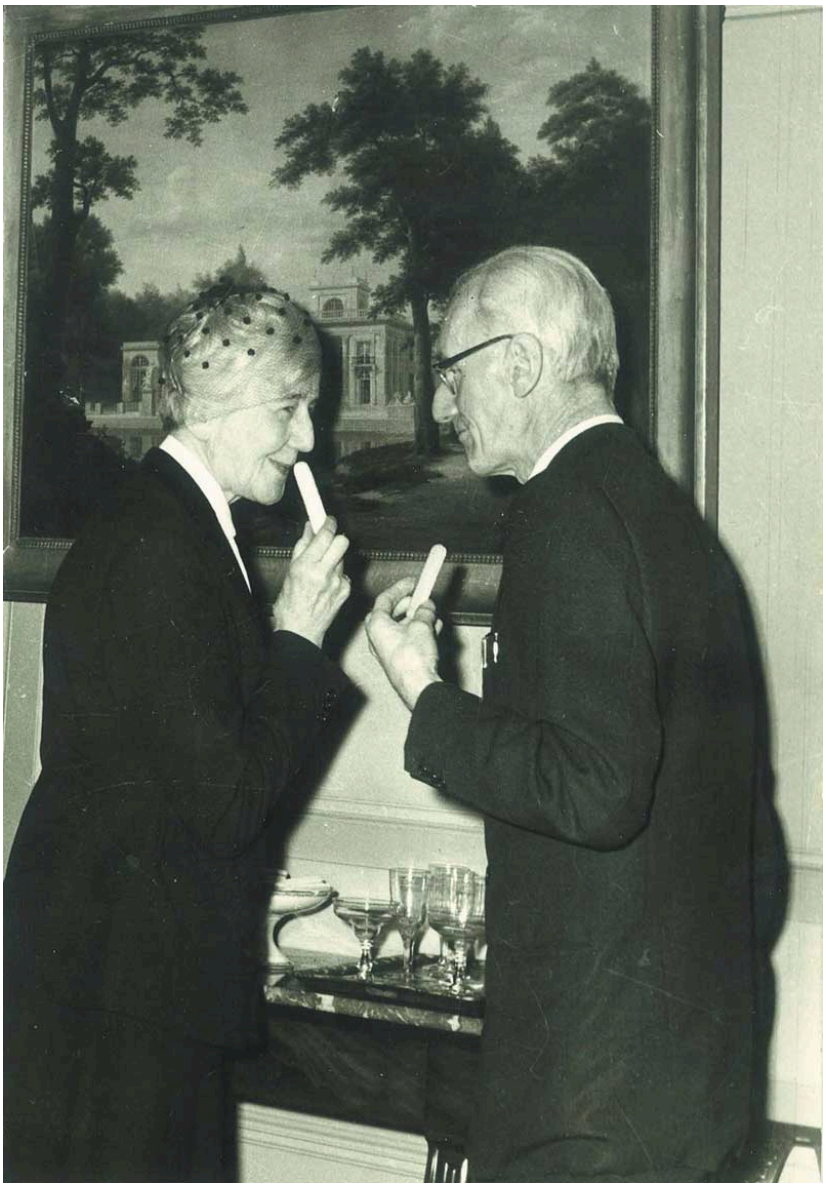
29. Czapski malujący w plenerze

30. Portret podwójny, 1969

31. Z Konstantym (Kotem) Jeleńskim, Sailly, 1983

32. Z Adamem Zagajewskim

33. Z Zygmuntem Mycielskim

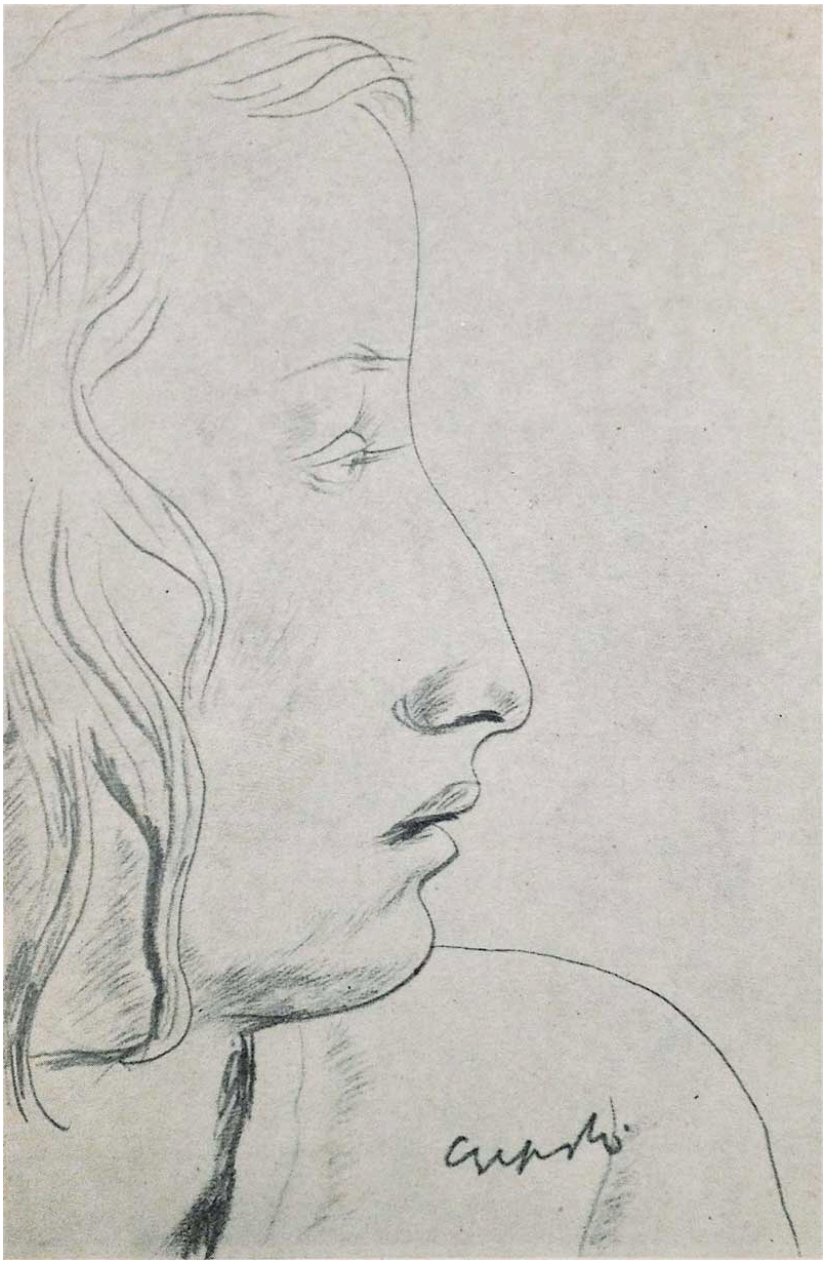


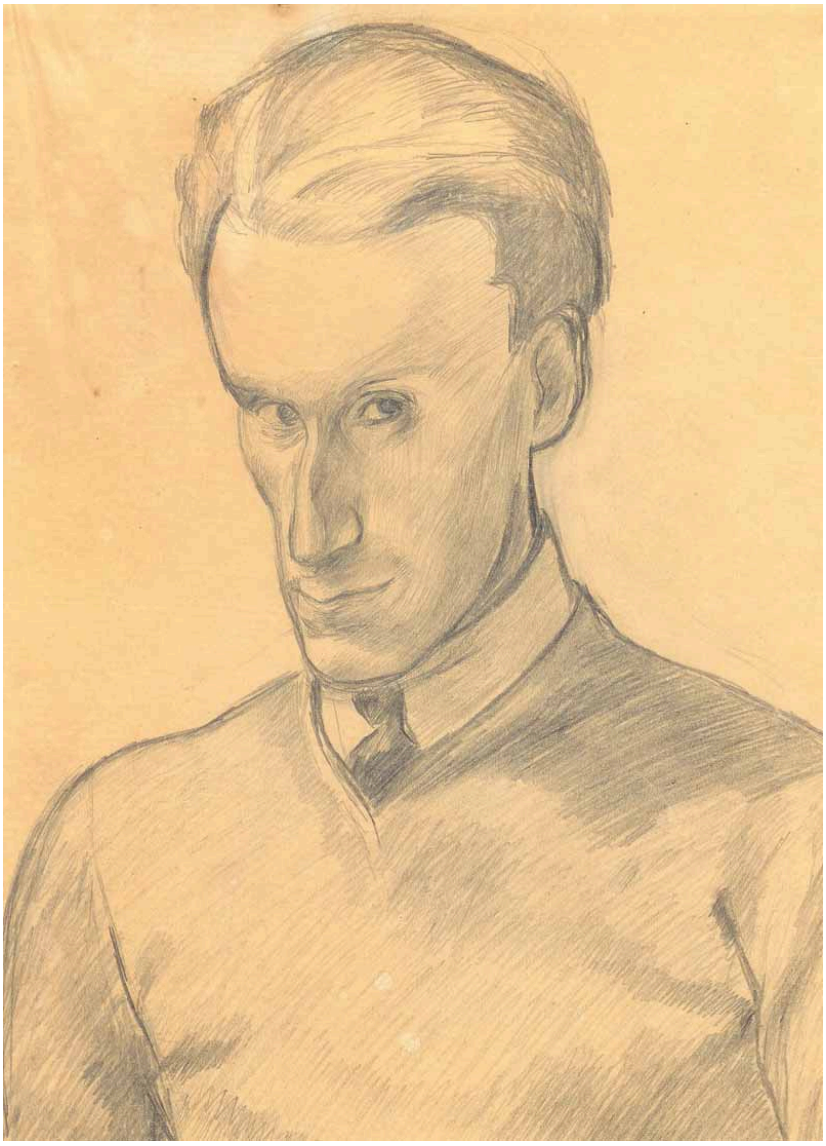
34. Z Marią Czapską, Hôtel Lambert, Paryż, 1963

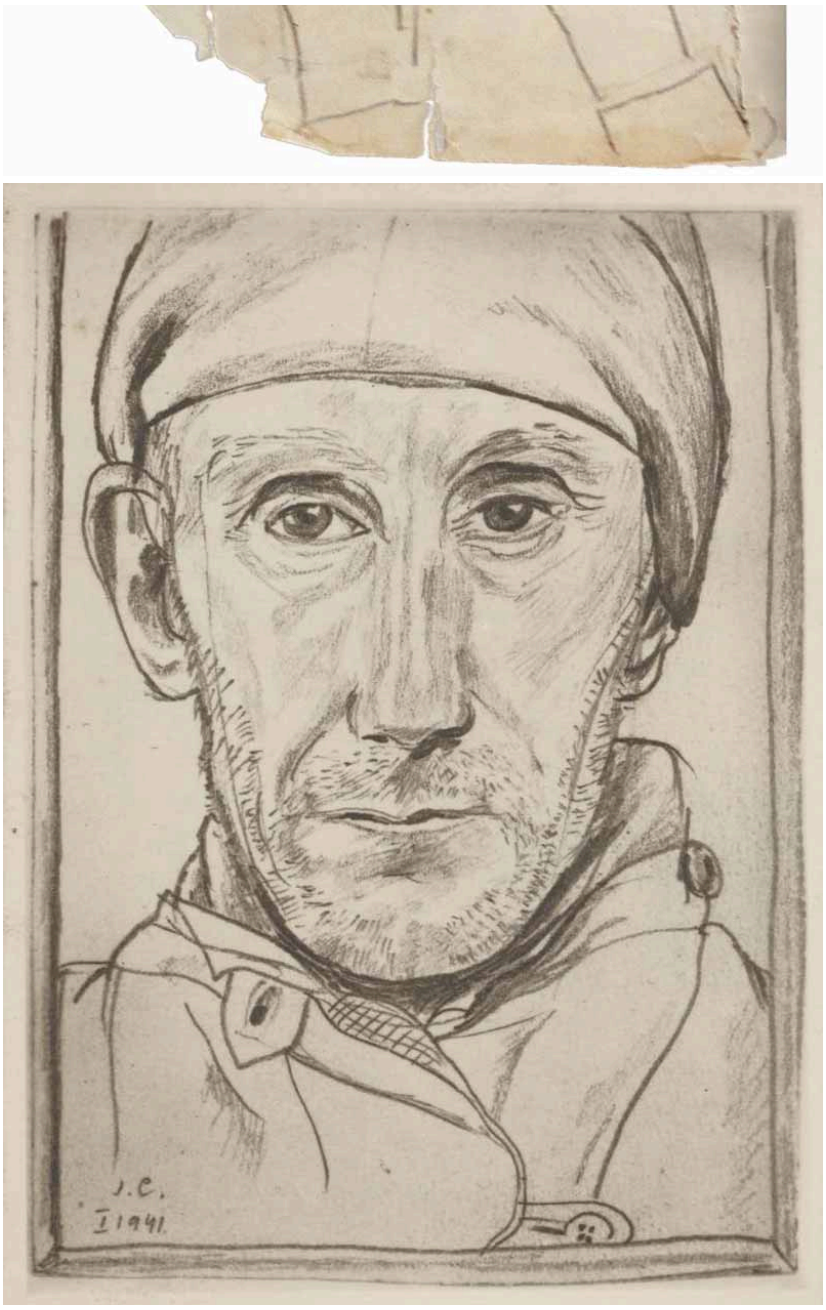
35. Czapski prezentujący swoje obrazy Danielowi Halévy’emu

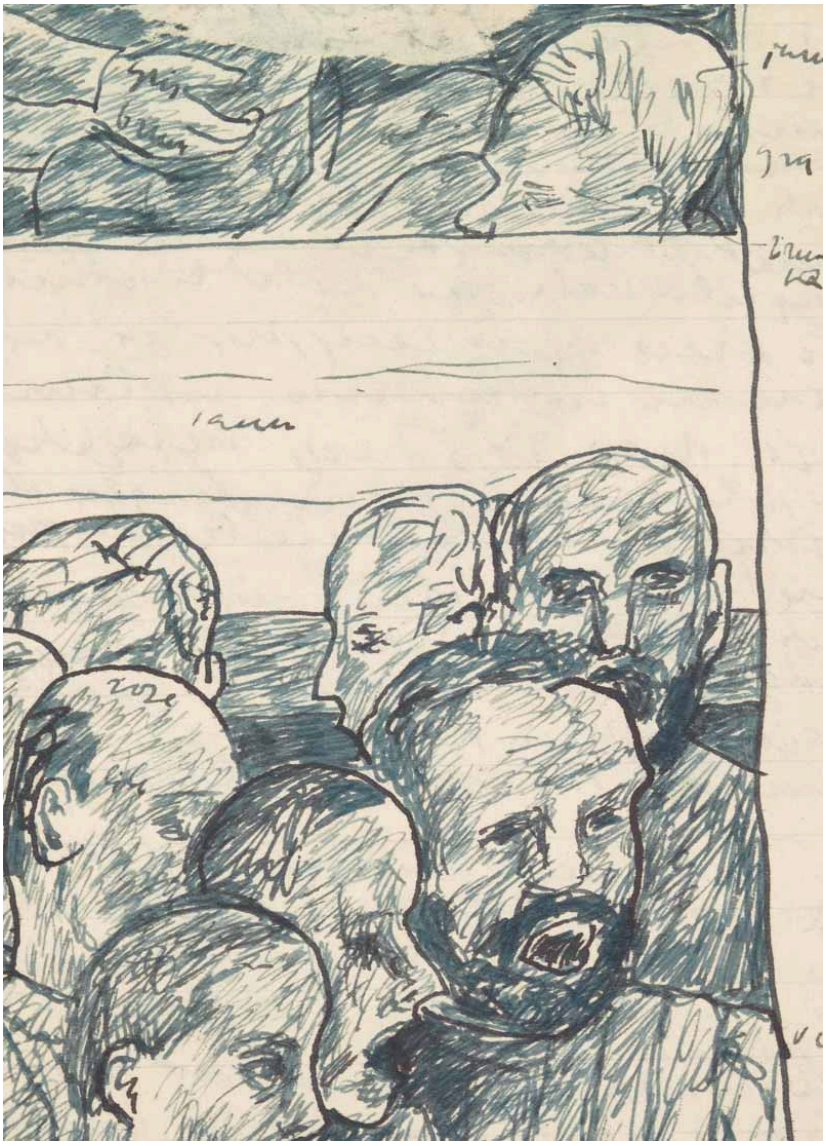
36. Z Marią Paczowską, Maisons-Laffitte, 1987

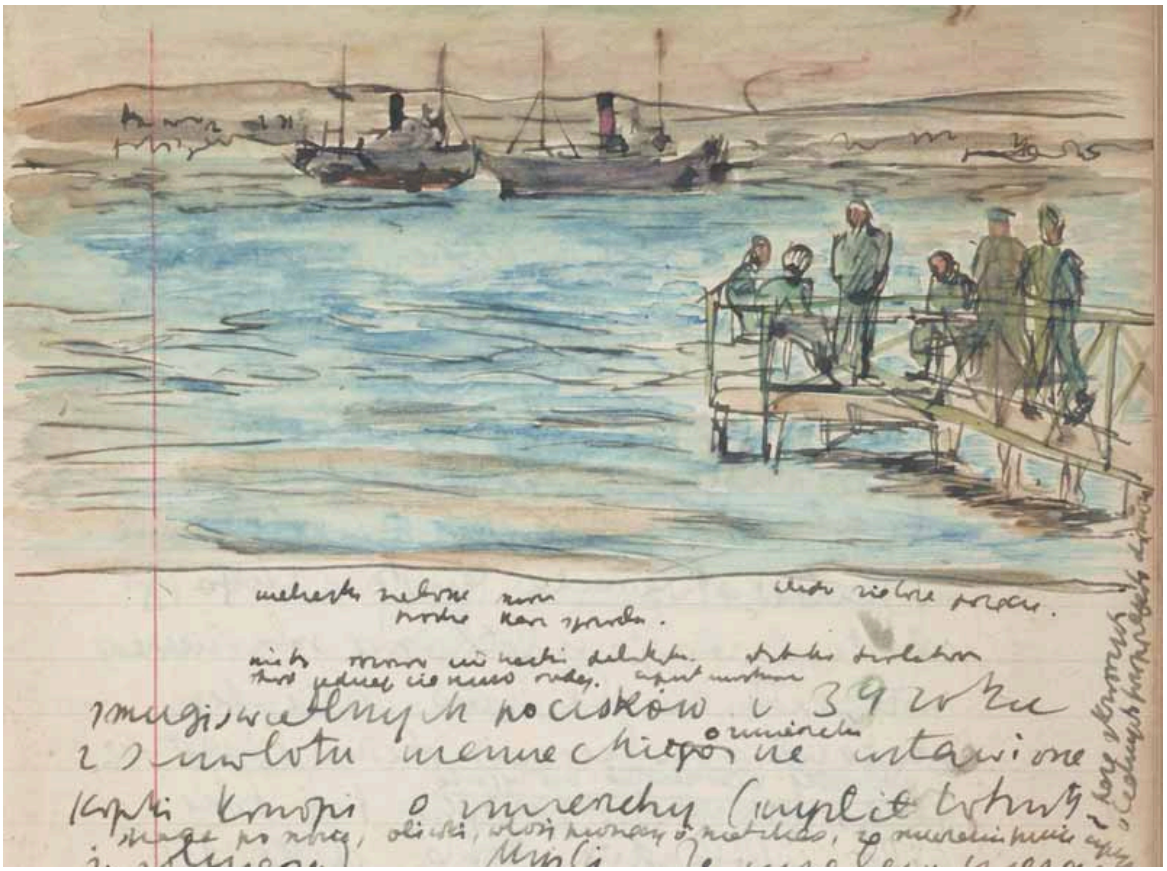
Józef Czapski | RYSUNKI

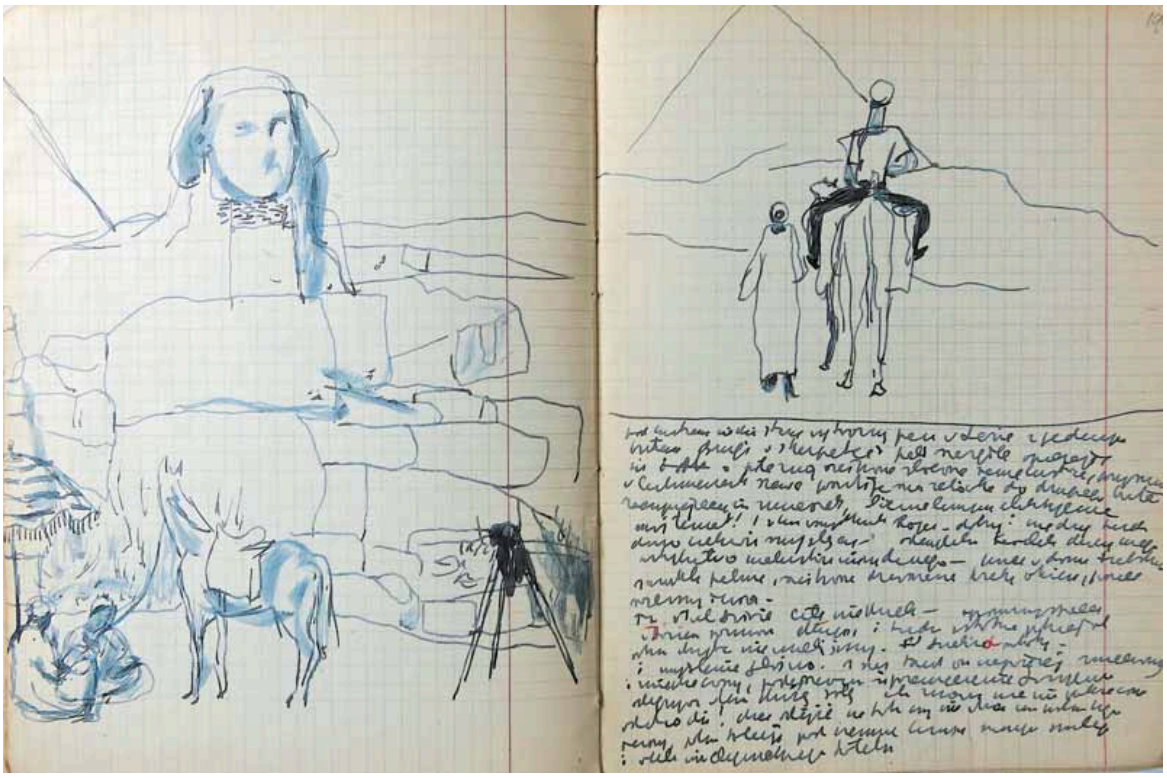




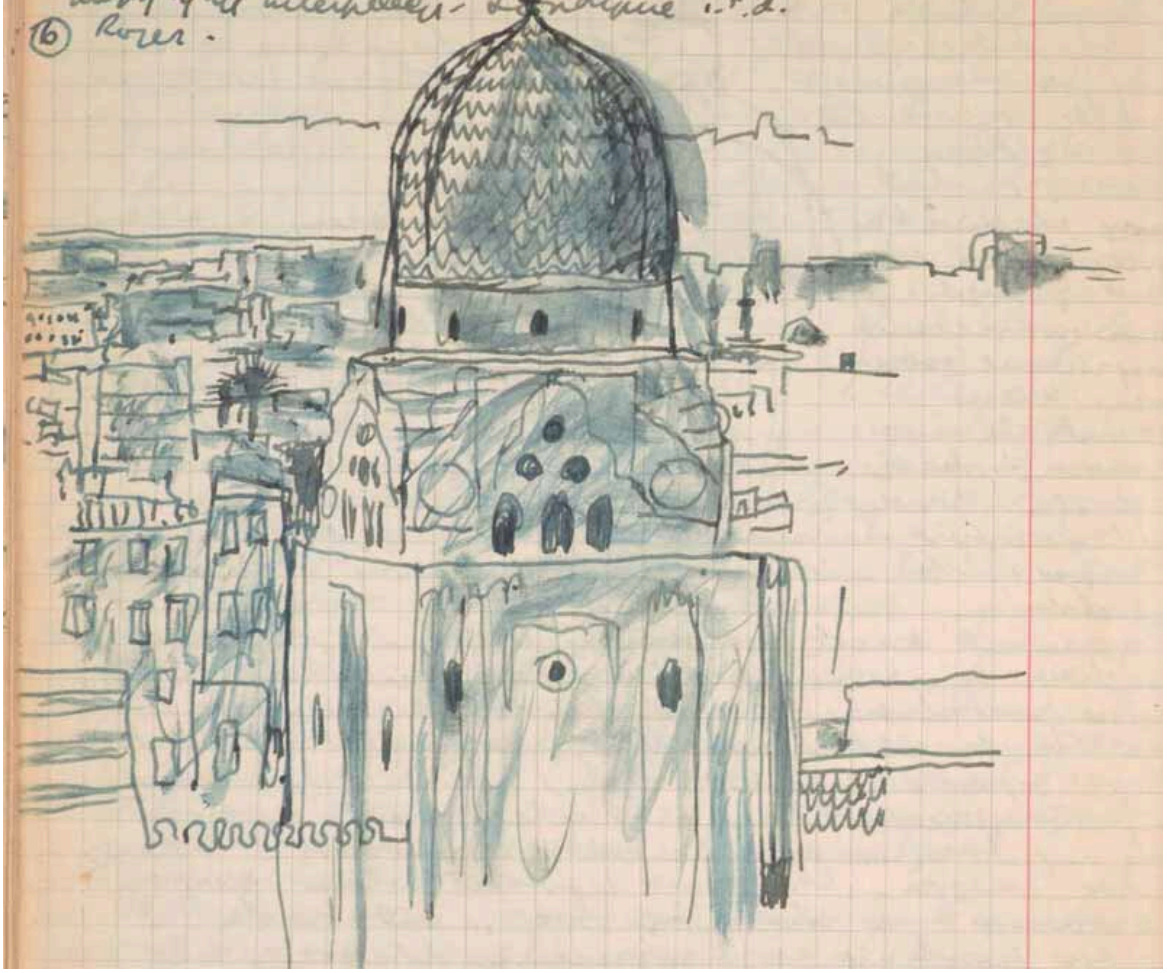

J.C.
I 1941



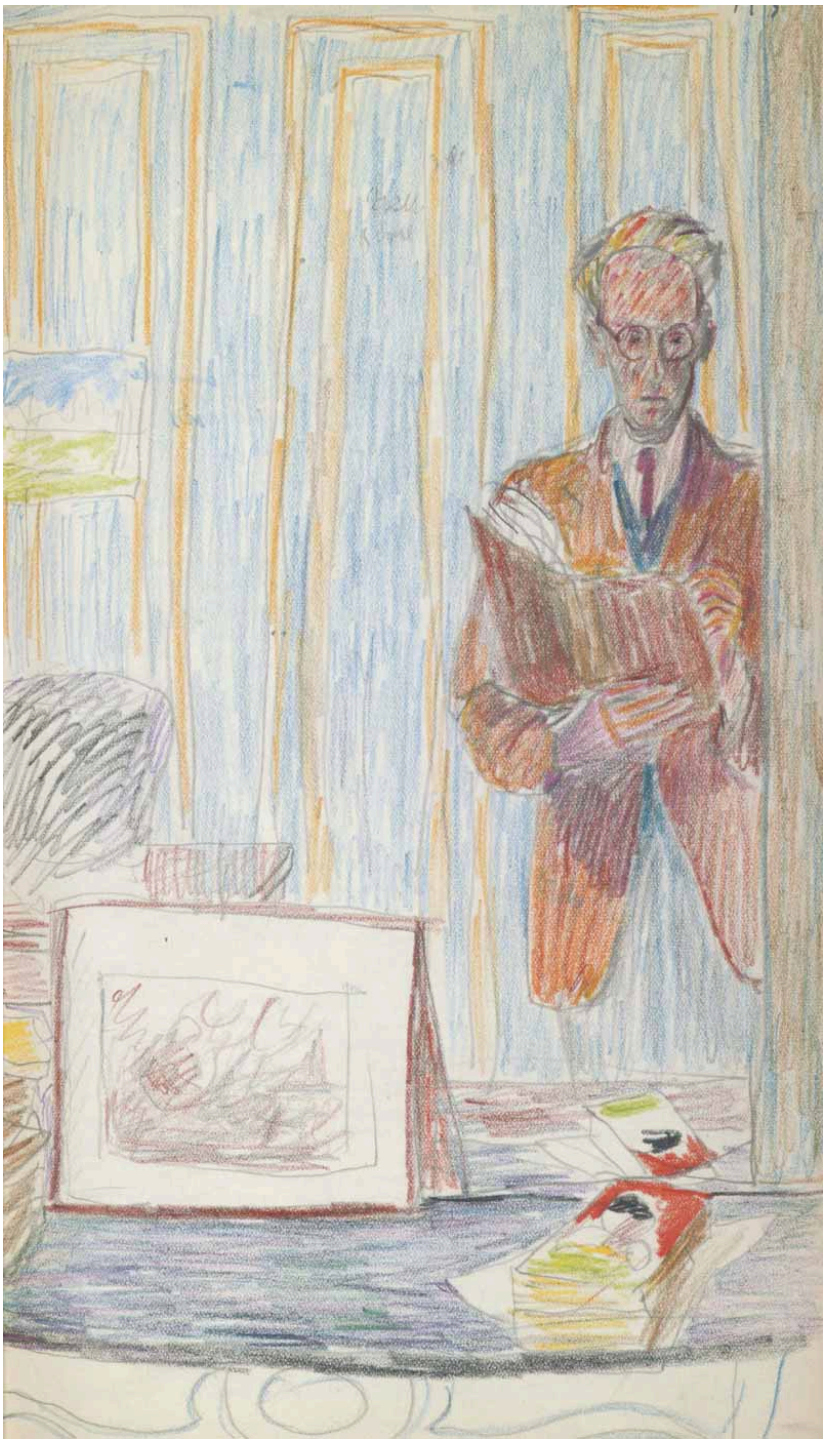


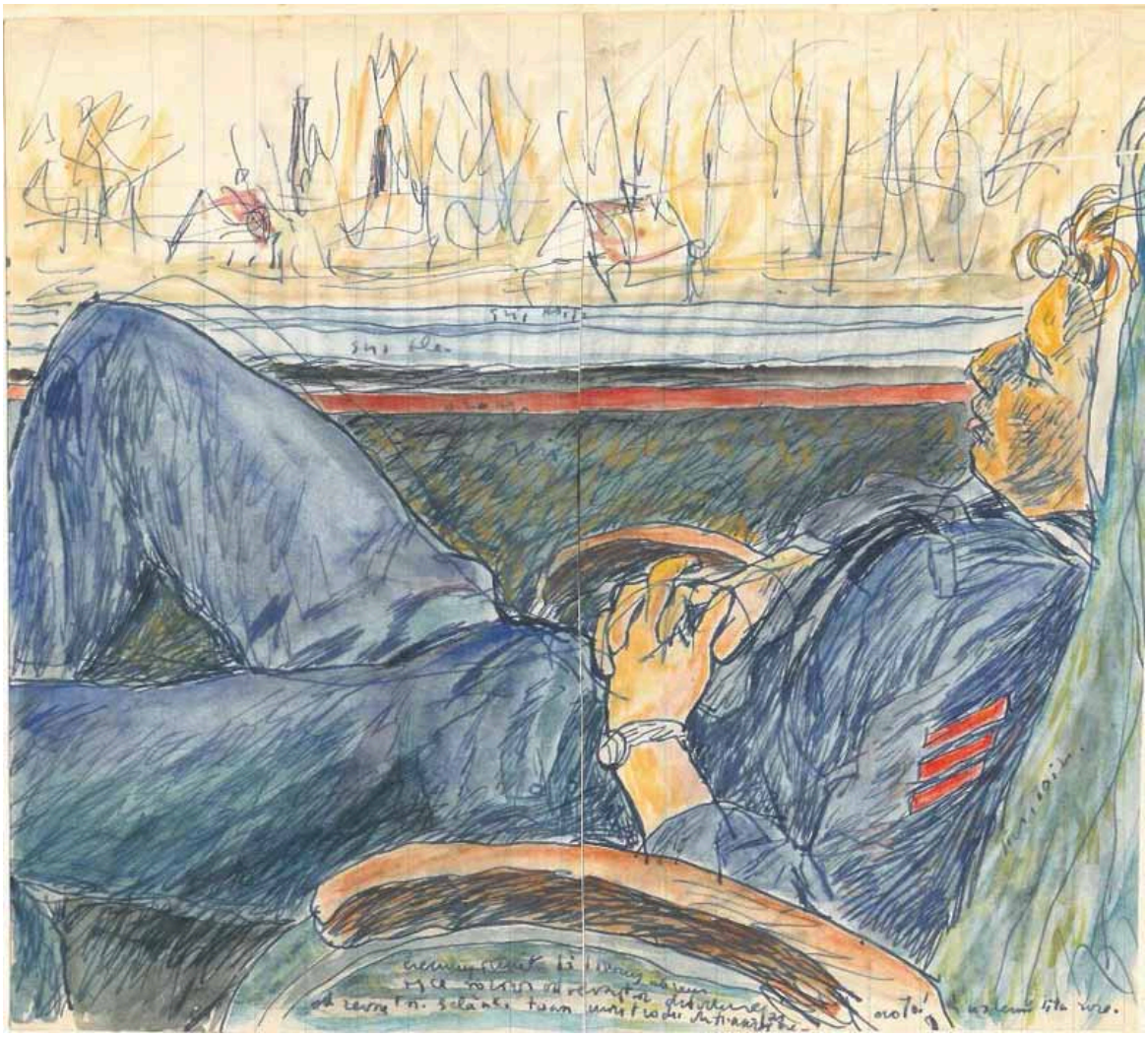


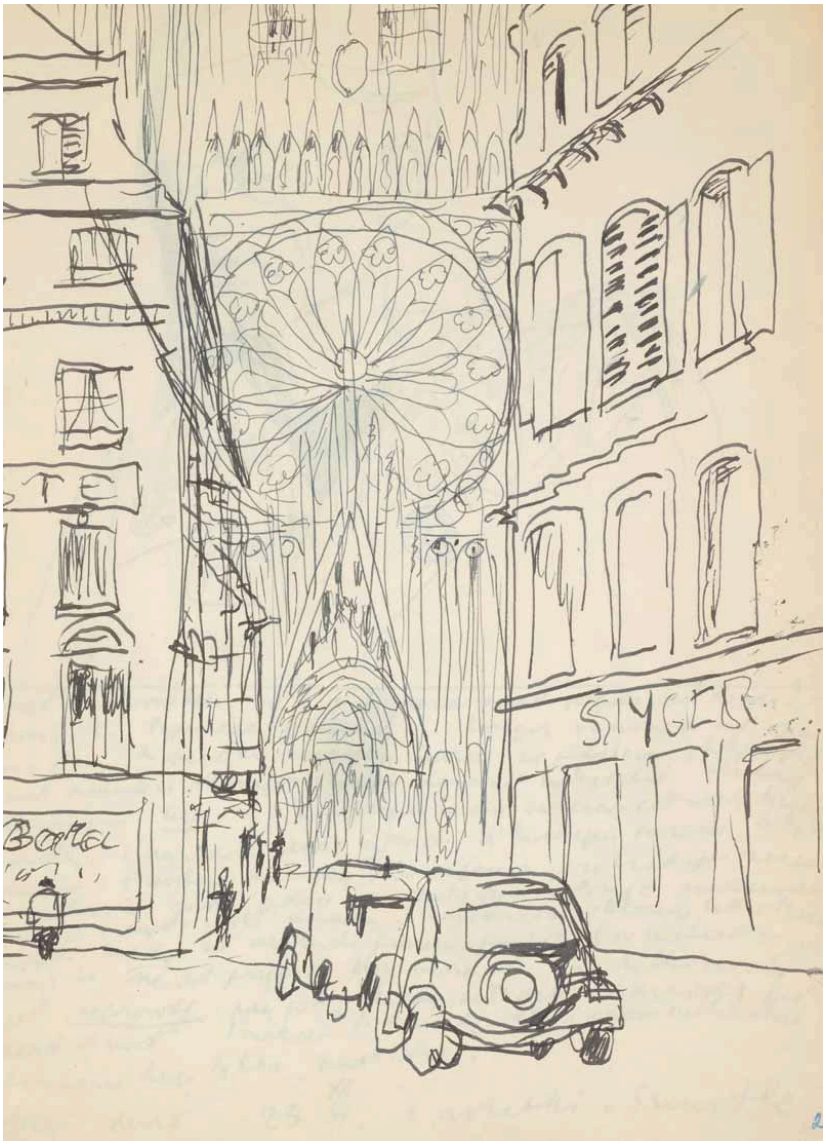
(3) Brest we tenu linii Hermanem nie dały nemi - emigremi
(4) Wir Entschlossenheit entsetzt umsonst.
(5) World Press Review wkrótce nadsłuchiwać i powtarzać za nazwiska, prasa by Chamberlaina nie drukowała bardziej uwagi by linii ulepszeń - Londynie i.t.d.
(6) Rozer.



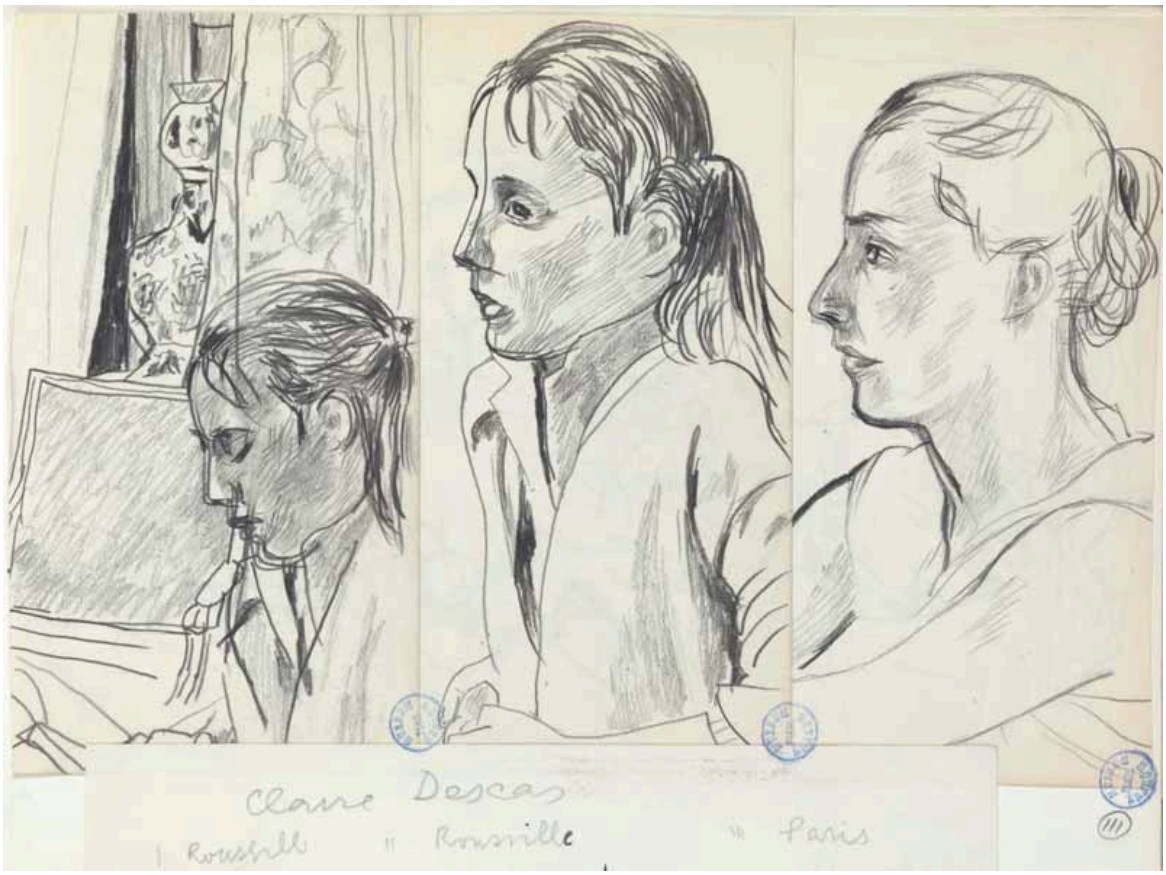
Adam
MOSZYŃSKI
Strzałkowice Śmiech
1941

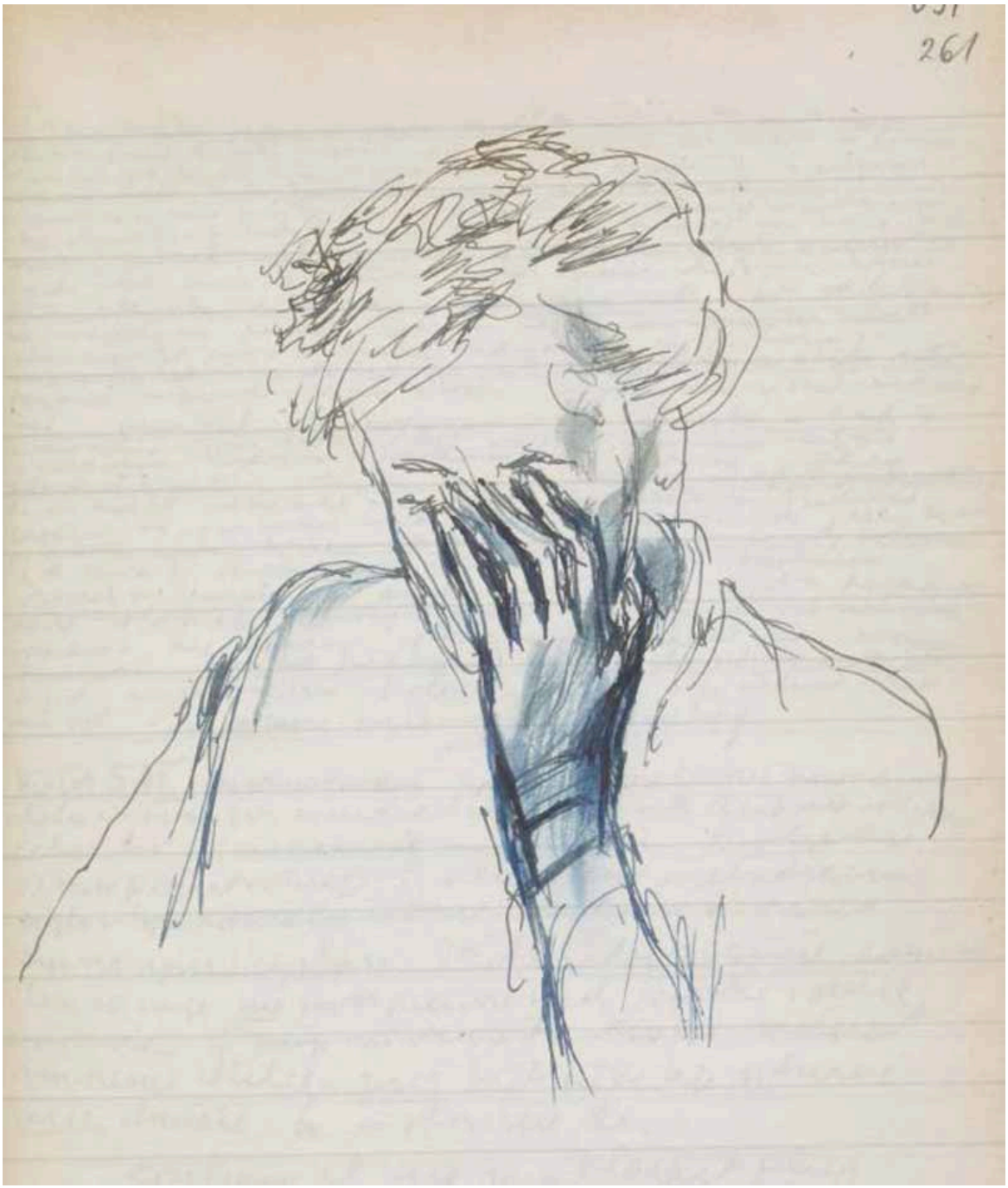


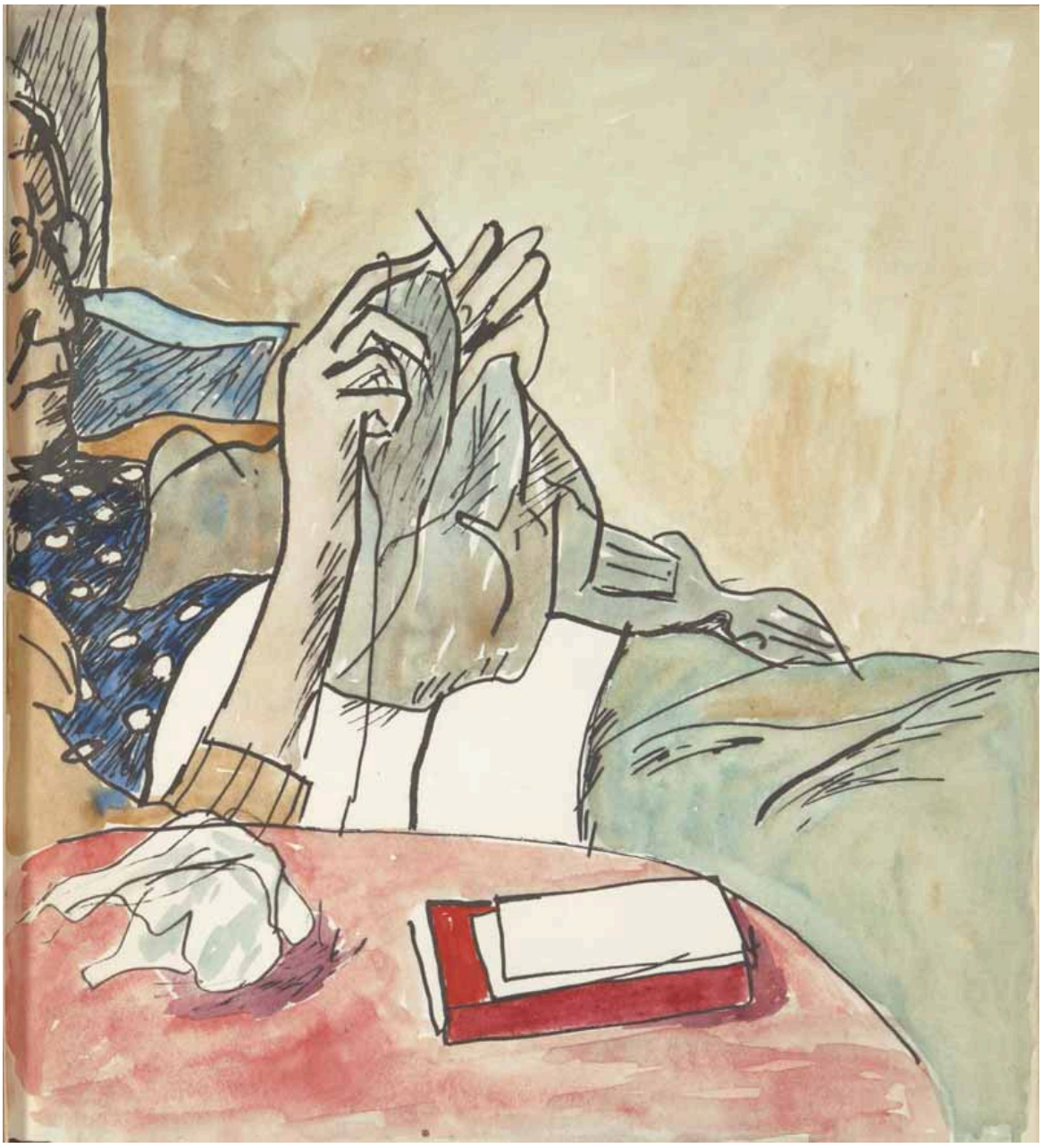


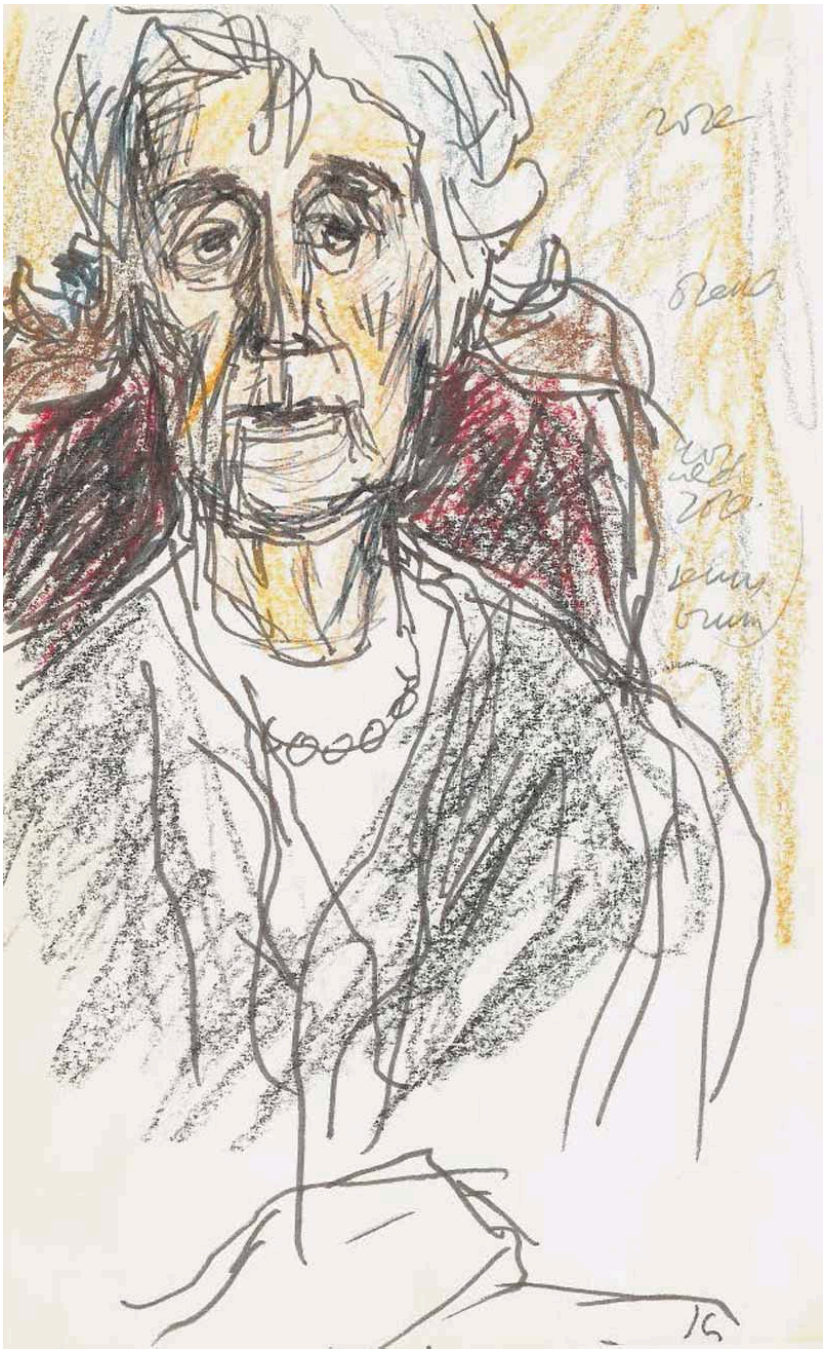

SLYGER

STRONICA PRZETŁUMACZONA!

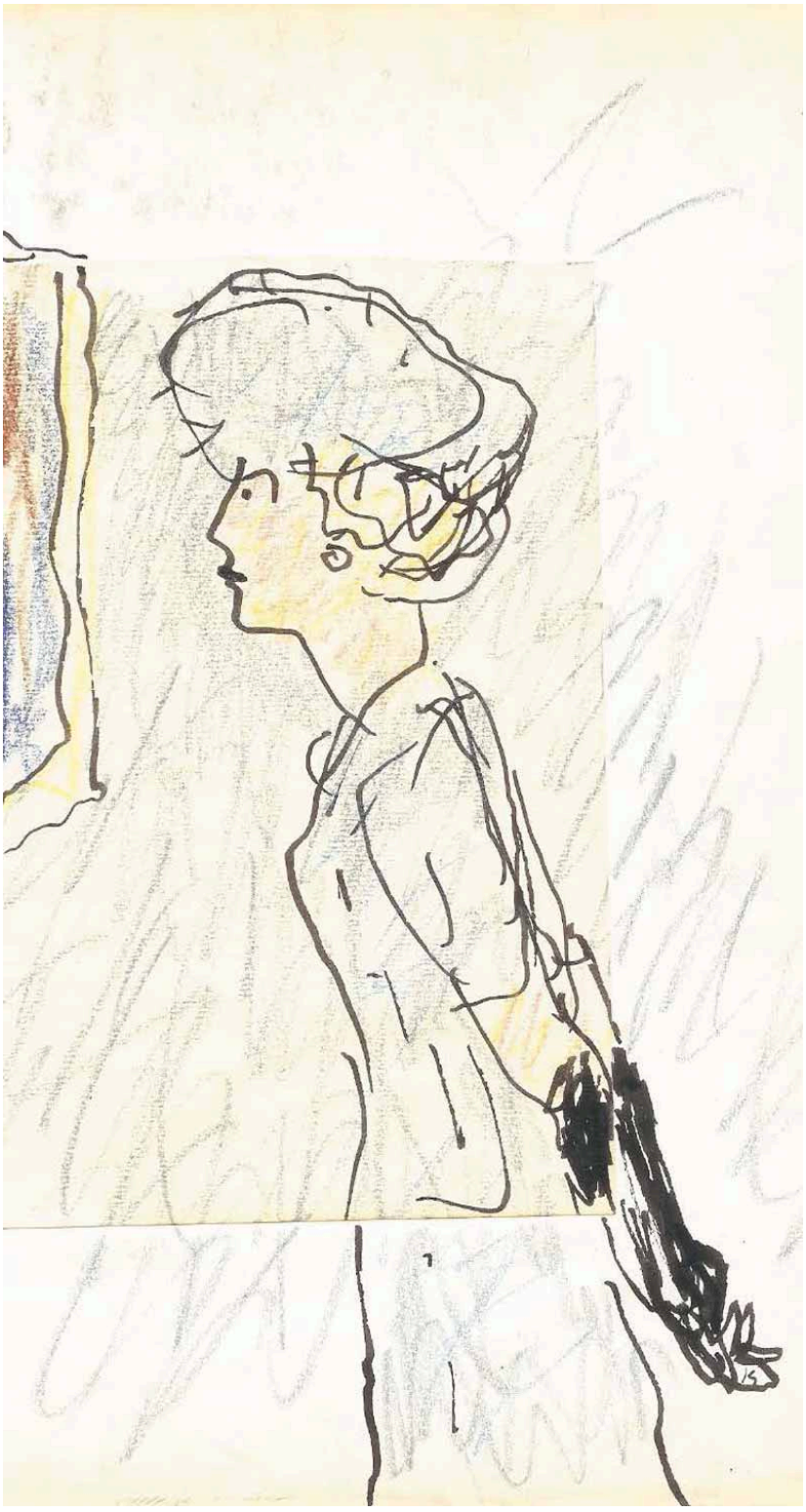

Claire Descas
Roussillon
Roussillon
Paris

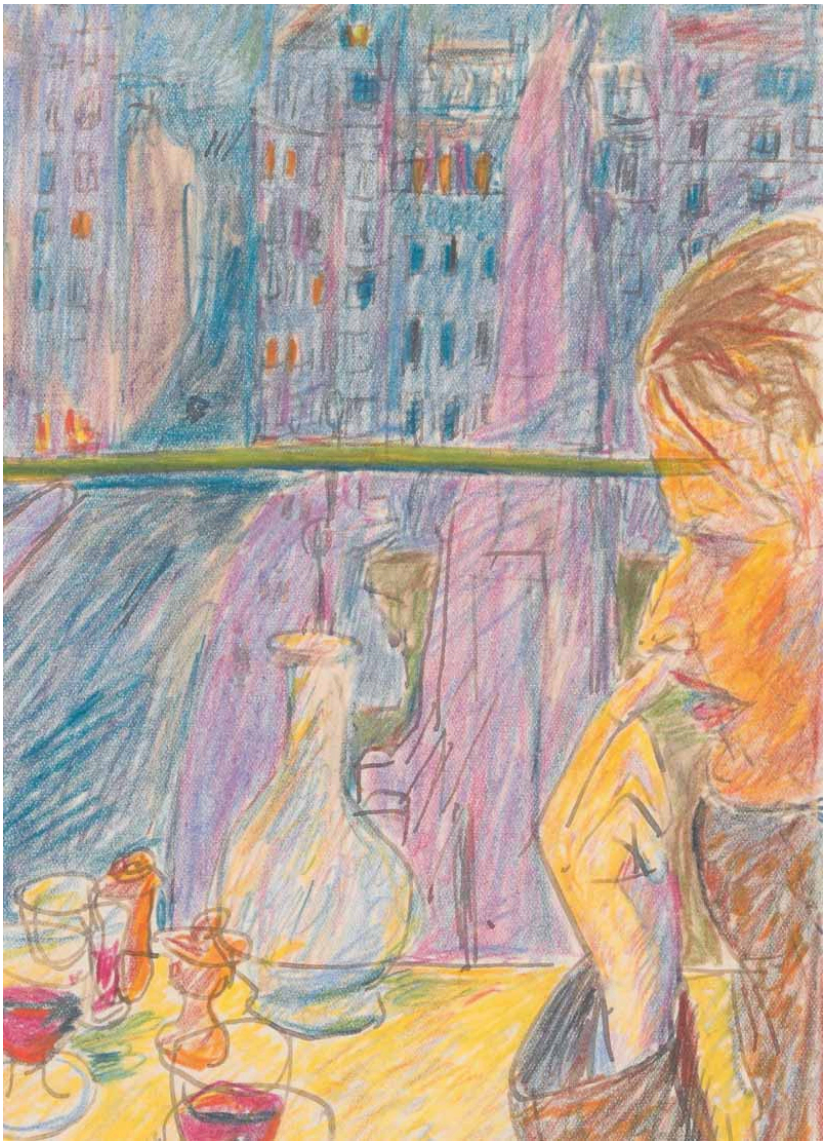

261

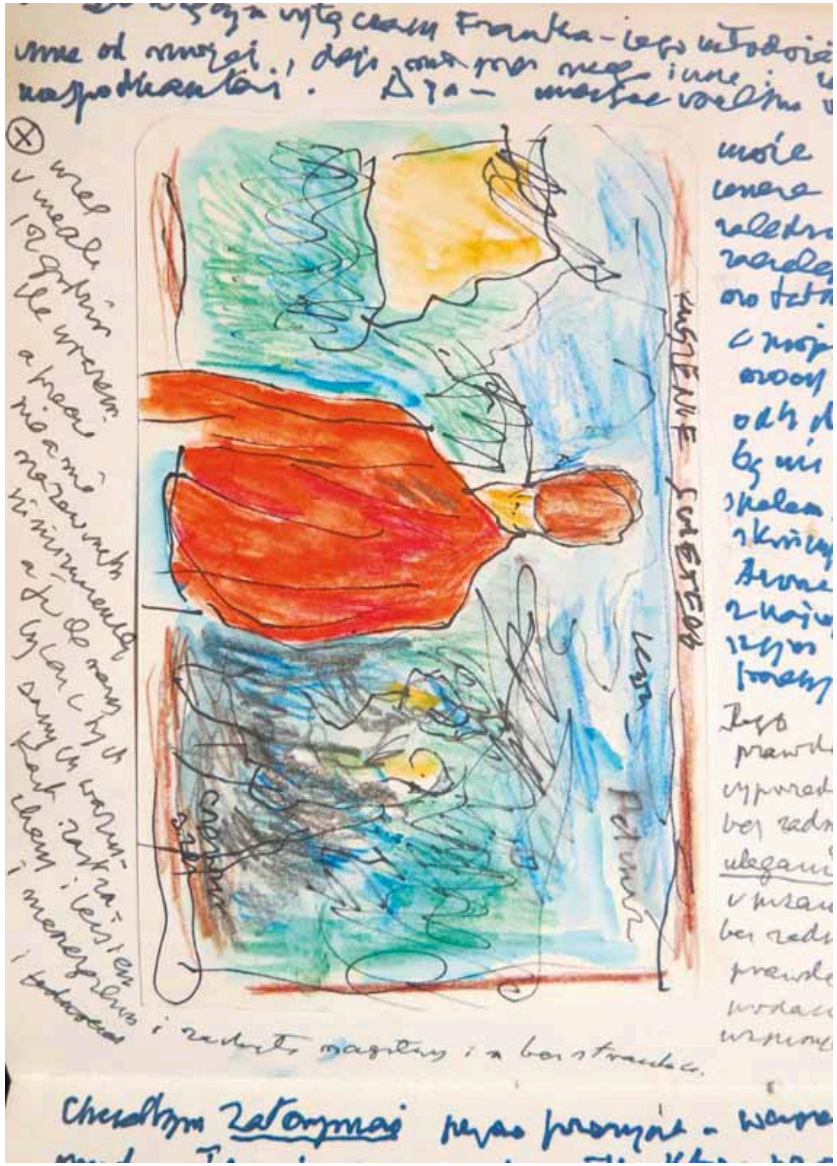


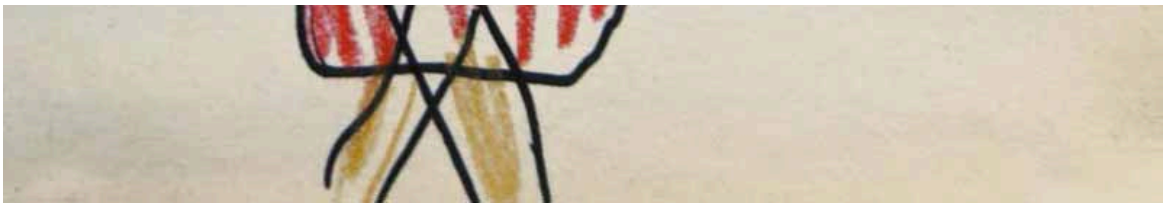


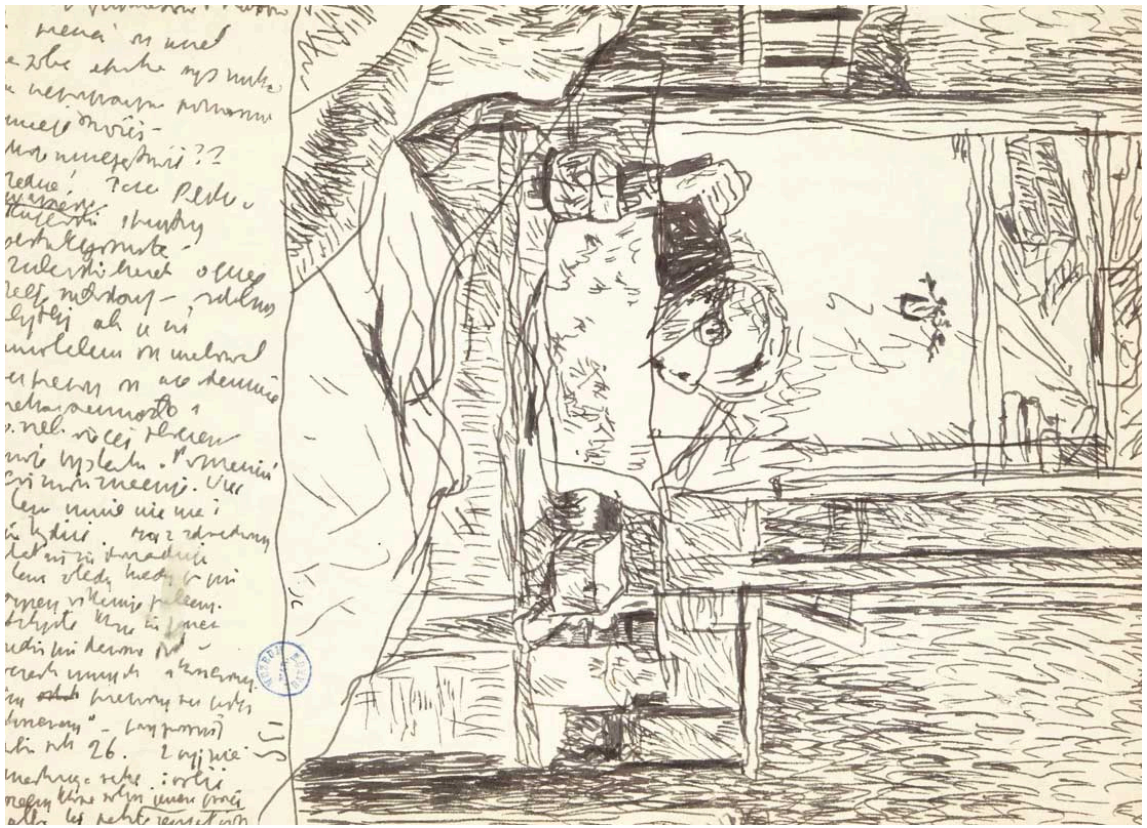
1552

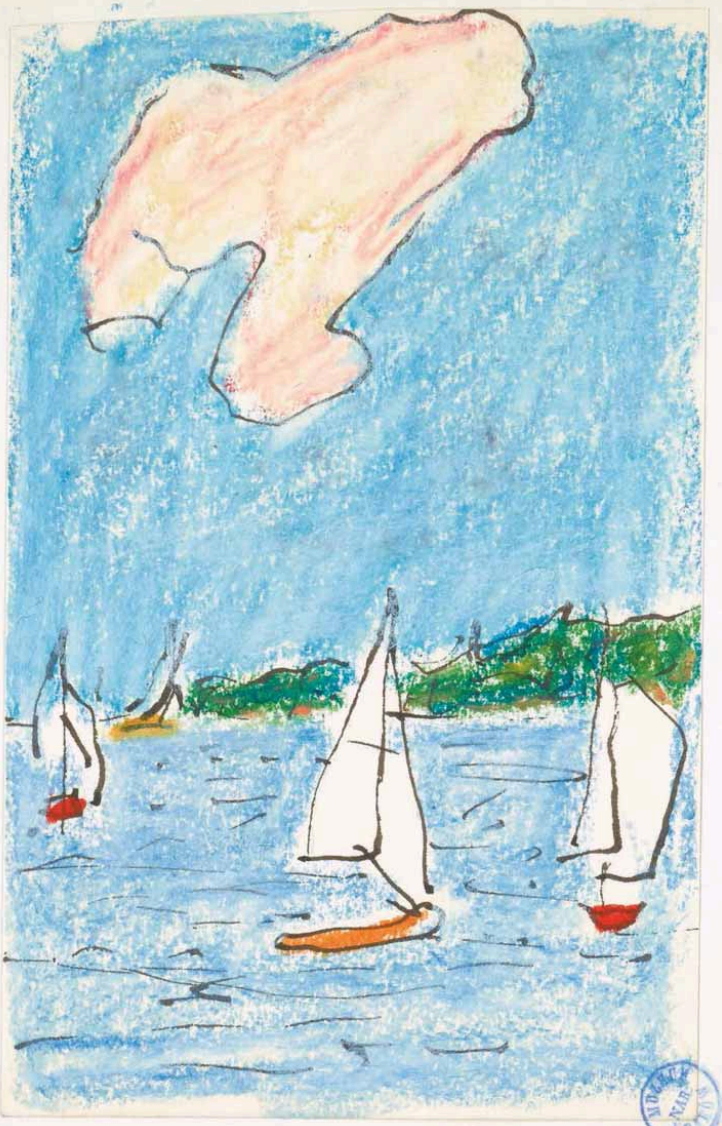


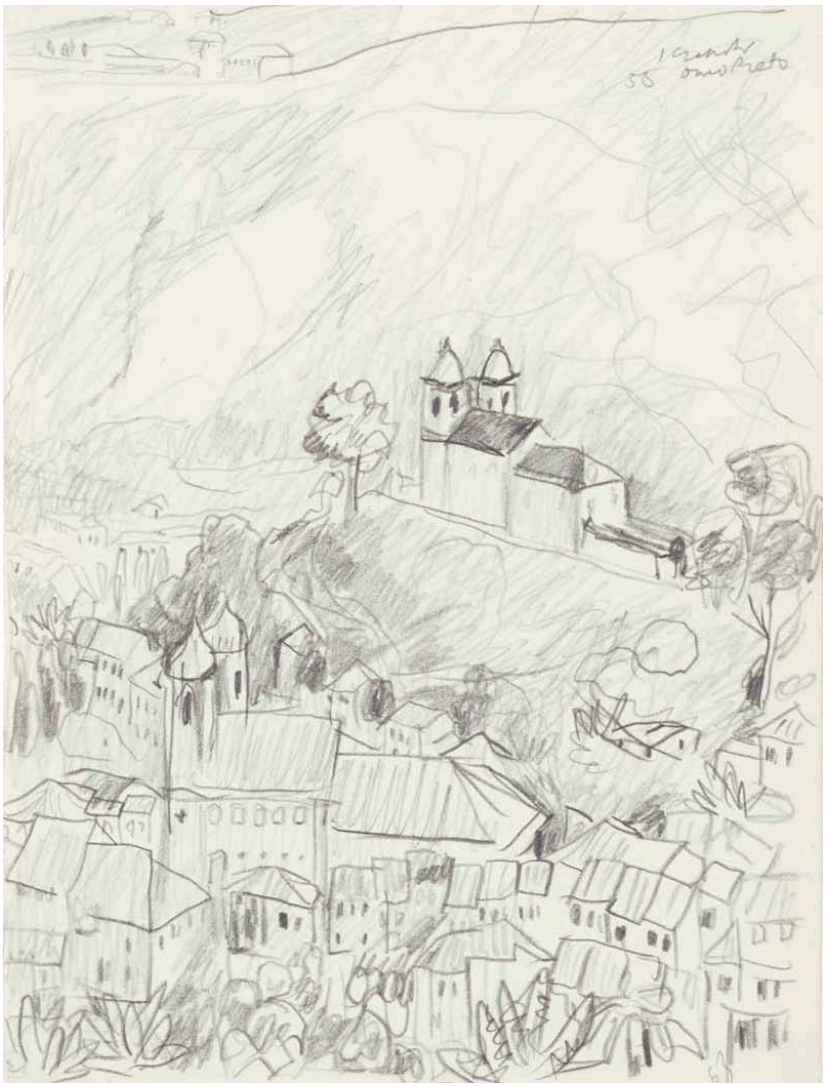


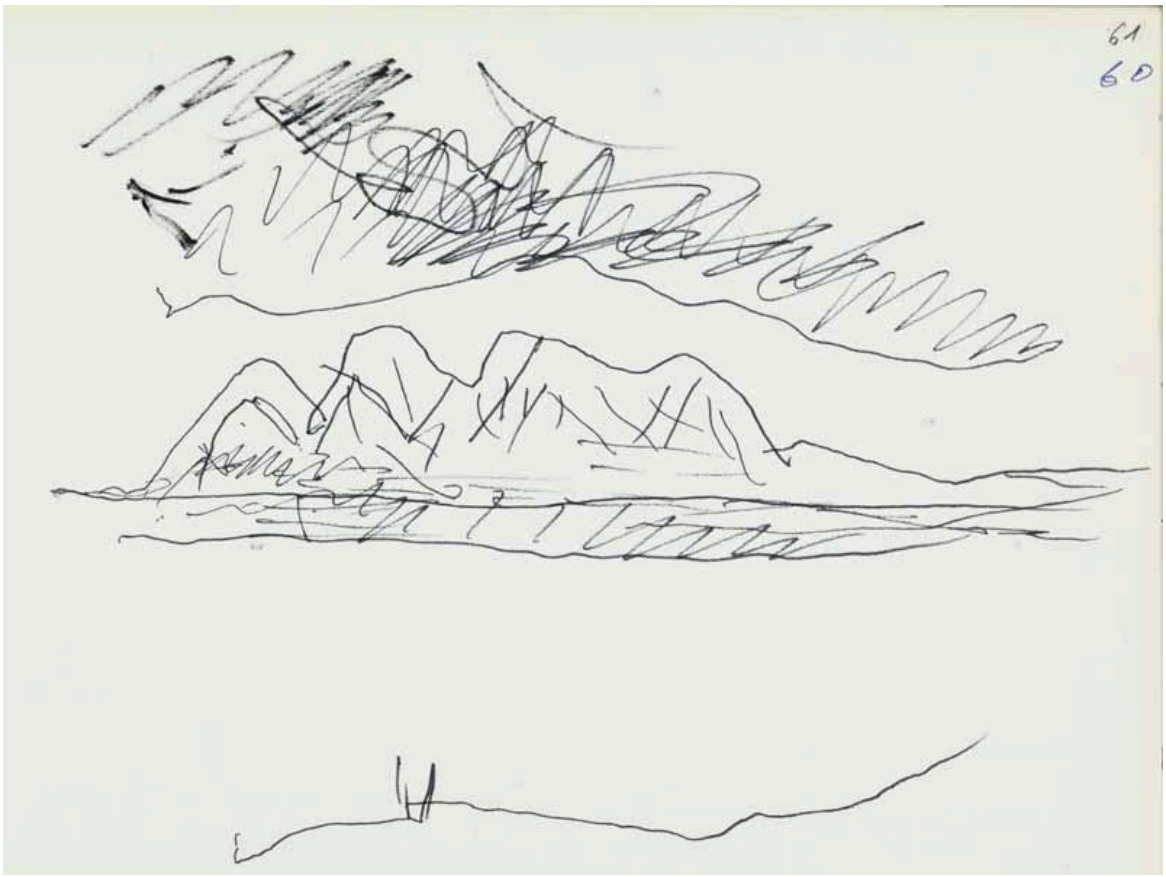


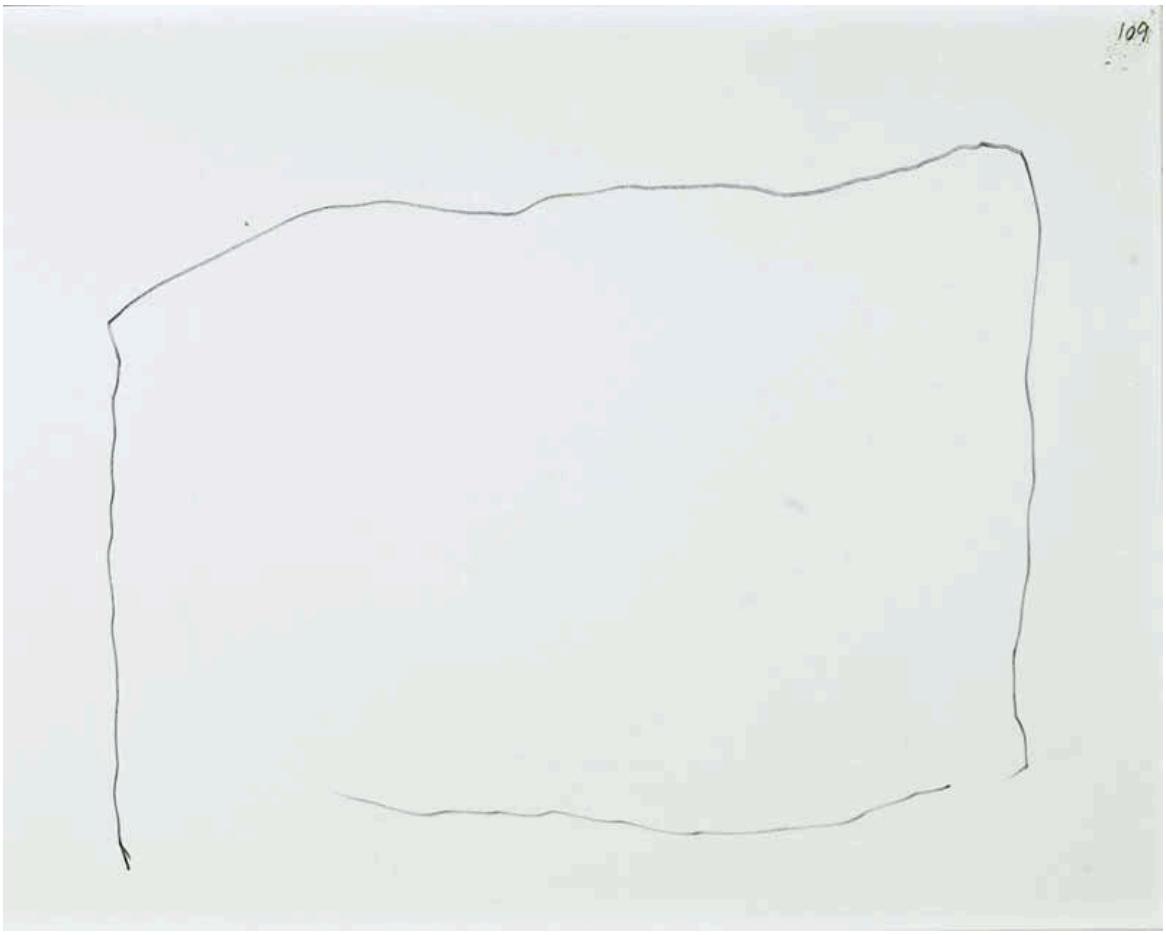


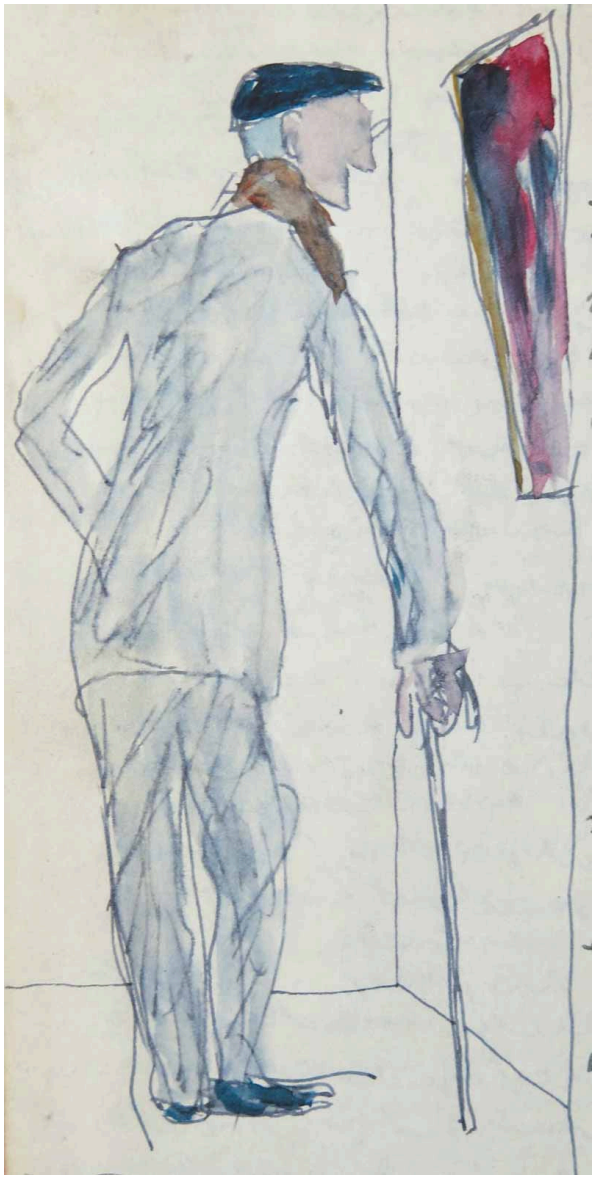







61
60





Obrazy

Wszystkie prace są olejami na płótnie, pojawiają się dzięki uprzejmości Weroniki Orkisz.

MNW – Muzeum Narodowe w Warszawie, K – w Krakowie, P – w Poznaniu

1. *Alejka w parku*, 1933, 100 x 73 cm / MNW
2. *Opera Leśna*, 1937, 73 x 54 cm / MNW
3. *Autoportret w lustrze*, 1937, 92 x 65 cm / MNW
4. *Rue des Écoles*, 1952, 65 x 51 cm / Zbiory prywatne
5. *New Stories*, 1953, 104 x 52 cm / Zbiory prywatne
6. *Nędzarz*, 1953,104 x 54 cm / MNP
7. *Café de la Concorde*, 1954, 92 x 73 cm / Michał Popiel de Boisgelin
8. *W rzeźni*, 1955, 81 x 100 cm / MNW
9. *Kobieta składająca tkaninę*, 1956, 73 x 60 cm / Zbiory prywatne
10. *Czyste koszule*, 1956, 65 x 50 cm / Instytut Literacki
11. *Zbigniew Herbert*, 1958, 90 x 58 cm / Fundacja Herberta
12. *Kobieta w teatrze*, 1958, 71 x 93 cm / MNK
13. *Lampa i umywalka, (autoportret)*, 1959, 80 x 100 cm / Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów
14. *Róża Plater-Zyberk*, 1959, 80 x 59 cm / Jan Woźniakowski
15. *Mężczyzna na wystawie*, 1959, 88 x 115 cm / MNW

16. *Lily Pastré, Dinard*, 1960, 65 x 49 cm / Paulina Nourissier-Muhlstein

17. *W metrze*, 1960, 61 x 50 cm / Instytut Literacki

18. *Czerwony skuter*, 1960, 80 x 65 cm / Zbiory prywatne

19. *Schody*, 1964, 100 x 81 cm / Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów

20. *U wezgłowia chorej (Maria Dąbrowska)*, 1964, 73 x 100 cm / MNW

21. *Wózki na dworcu,* 1965, 89 x 116 cm / Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów

22. *Biały dzban*, 1965, 60 x 38 cm / Fundacja Herberta

23. *Nad morzem*, 1970, 81 x 60 cm / Zbiory rodziny Dimitrijevićów

24. *Eric Werner*, 1971, 116 x 60 cm / Zbiory prywatne

25. *Nędza*, 1971, 115 x 60 cm / MNK / dar Richarda i Barbary Aeschlimannów

26. *Stara kobieta przed pociągiem*, 1971, 100 x 73 cm / Zbiory prywatne

27. *Wjazd do Paryża*, 1973, 46 x 65 cm / Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów

28. *Mężczyzna na plaży*, 1973, 53 x 63 cm / Zbiory prywatne

29. *Autoportret*, 1974, 101 x 60 cm / Zbiory rodziny Dimitrijevićów

30. *Wizyta w Luwrze*, 1974, 83 x 68 cm / Érik Veaux

31. *Para w kawiarni*, 1975, 53 x 63,5 cm / Zbiory prywatne

32. *Kawiarnia w Meulan*, 1975, 92 x 50 cm / Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów

33. *Le Loiret*, 1976, 54 x 65 cm / Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów

34. *Dwie kobiety w czerni*, 1977, 100 x 73 cm / Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów

35. *Wystawa*, 1977, 50 x 65 cm / Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego

36. *Piszący mężczyzna*, 1978, 58 x 80 cm / Zbiory prywatne

37. *Pola i chmury*, 1979, 50 x 61 cm / Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów

38. *Pola i żółte chmury*, 1979, 60 x 73 cm / Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów

39. *„Rewizor”,* 1980, 130 x 89 cm / Zbiory prywatne

40. *Skryba i jego żona*, 1980, 73 x 54 cm / Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów

41. *Niebieskie lustro*, 1980, 61 x 50 cm / Jean-Marc Payot

42. *Dwaj mężczyźni przy barze*, 1980, 54 x 81 cm / Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów

43. *Chłopiec przed de Staëlem*, 1981, 65 x 46 cm / Zbiory prywatne

44. *Białołęka 1982*, 1982, 100 x 81 cm / MNK / dar Richarda i Barbary Aeschlimannów

45. *Poczekalnia u okulisty*, 1982, 73 x 60 cm / Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów

46. *Żółta chmura*, 1982, 65 x 46 cm / Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów

47. *Książka i splątany sznurek*, 1982, 65 x 54 cm / Zbiory prywatne

48. *Loża*, 1983, 92 x 73 cm / Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów

49. *Poranek*, 1984, 50 x 65 cm / Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów

50. *Skład Codec*, 1986, 65 x 46 cm / Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów

51. *Dwie białe miseczki*, 1987, 28 x 46 cm / Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów

52. *Dzban i czerwone płótno*, 1987, 73 x 60 cm / Zbiory prywatne

53. *Karafka i biały obrus*, 1988, 65 x 92 cm / Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów

54. *Galerie Plexus*, 1988, 60 x 73 cm / Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów

55. *Taras nad Lemanem z barierką,* 1988, 54 x 73 cm / Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów

56. *Żółto-brązowe pola*, 1990, 50 x 65 cm / Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów

Autorzy i źródła fotografii

Zbiory Grzegorza Przewłockiego / 1–9, 19

Zbiory Instytutu Literackiego w Maisons-Laffitte / 10, 11, 13, 15–17, 33

Zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie / 12, 23, 26, 27

Fot. Lidia Czukowska / 14

Fot. Elżbieta Cielecka / 18

Zbiory Richarda Overstreeta / 20

Fot. M. Langda PAP/CAF / 21

Zbiory Estate of Simone Weil / 22

Zbiory Lilie Djurklou / 24

Fot. Irena Jarosińska, Ośrodek KARTA / 25

Zbiory Richarda i Barbary Aeschlimannów / 29

Fot. Wojciech Karpiński / 30

Fot. Bohdan Paczowski / 35

Fot. Krzysztof Gierałtowski / 36

Fotografie w tekście:

Zbiory Grzegorza Przewłockiego / 8, 28

Dziennik Józefa Czapskiego / 98

Zbiory Instytutu Literackiego w Maisons-Laffitte / 252

Archiwum Józefa Czapskiego / 326
Fot. Andrzej Wajda, archiwum prywatne / 422

Rysunki

Jeżeli nie zaznaczono inaczej, rysunki pochodzą z dzienników Józefa Czapskiego (Archiwum Marii i Józefa Czapskich, Muzeum Narodowe w Krakowie).

Str. 1: Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, okładka katalogu
Str. 2: zbiory Grzegorza Przewłockiego
Str. 3 po lewej: zbiory Jana Woźniakowskiego
Str. 7 u dołu: zbiory Grzegorza Przewłockiego
Str. 12: zbiory prywatne
Str. 15 u góry: Muzeum Archidiecezji Warszawskiej
Str. 16: Muzeum Narodowe w Warszawie
Str. 17 u góry: zbiory prywatne
Str. 21 u dołu po prawej: Muzeum Archidiecezji Warszawskiej
Str. 22: Muzeum Archidiecezji Warszawskiej

Przypisy

Podmalówka, czyli wprowadzenie

[1] Zbigniew Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2003, s. 75.

[2] Józef Czapski, *Proust w Griazowcu*, tłum. Teresa Skórzewska, „Kultura” 1948 nr 12, 13; cytat za: *idem, Czytając*, oprac. Jan Zieliński, Znak, Kraków 1990, s. 111.

[3] *Ibid*., s. 108.

[4] Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. W cieniu zakwitających dziewcząt*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, PIW, Warszawa 1974, s. 325, 327 i 328.

[5] *Between Friends: The Correspondence of Hannah Arendt and Mary McCarthy 1949–1975*, Harcourt Brace, Nowy Jork 1995, s. 199.

[6] Wojciech Karpiński, *Portret Czapskiego*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2007, s. 24.

[7] Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: *idem, Twórca jako wytwórca*, red. Hubert Orłowski, tłum. Hubert Orłowski i Janusz Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 70.

[8] Michael Gibson, „International Herald Tribune”, 1 VI 1986.

[9] Józef Czapski, *Wyrwane strony*, red. Barbara Toruńczyk, przypisy Mikołaj Nowak-Rogoziński, Zeszyty Literackie, Warszawa 2010, s. 99.

Rozdział 1

[10] Konstanty A. Jeleński, *Dział wód*, w: *idem, Chwile oderwane*, red. Piotr Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 94.

[11] Jerzy Stempowski, *Esej berdyczowski*, w: *idem, Od Berdyczowa do Rzymu*, Instytut Literacki, Paryż 1971, s. 12, 13.

[12] Józef Czapski, *Wyrwane strony, op.cit.*, s. 17.

[13] *Idem, O Stanisławie Brzozowskim*, „Kultura" 1963, nr 1–2, cytat za: *idem, Patrząc*, oprac. Joanna Pollakówna, Znak, Kraków 2004, s. 277–278.

[14] Fragment niepublikowanego tekstu *Historia podróży podjętej przez hrabiego Józefa Czapskiego w poszukiwaniu kapitana Bronisława Romera*, napisanego po francusku, maszynopis z Archiwum Józefa Czapskiego, tłum. Józef Czapski, Julia Juryś.

[15] Józef Czapski, *Człowiek w Rosji Sowieckiej*, odczyt z 1950 roku, cytat za: *idem, Swoboda tajemna*, PoMOST, Warszawa 1991, s. 135.

[16] Maria Czapska, *Czas odmieniony*, Instytut Literacki, Paryż 1978, s. 101.

[17] *Ibid.*, s. 101.

[18] Nina Berberowa, *Podkreślenia moje,* tłum. Eugenia Siemaszkiewicz, Noir sur Blanc, Warszawa 1998, s. 270.

Rozdział 2

[19] Józef Czapski, *O Stanisławie Brzozowskim, op.cit.*, s. 278–279.

[20] *Idem, „Tamten brzeg" i własne wspomnienia*, „Kultura" 1961, nr 5, cytat za: *idem, Czytając, op.cit.*, s. 373.

[21] Czesław Miłosz, *Historia literatury polskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 430 i 436.

[22] Józef Czapski, *O Stanisławie Brzozowskim, op.cit.*, s. 280–281.

[23] *Idem, Mój Londyn*, „Kultura" 1959, nr 11, cytat za: *idem, Patrząc, op.cit.*, s. 118.

[24] Józef Czapski, *Raj utracony*, „Kultura" 1947, nr 1, cytat za: *idem, Patrząc, op.cit.*, s. 138.

[25] *Idem, Mój Londyn, op.cit.*, s. 120.

[26] *Ibid.*, s. 117.

[27] *Idem, Groby czy skarby*, „Kultura” 1948, nr 5, cytat za: *idem, Czytając, op.cit.*, s. 73.

[28] Marcel Proust, *Czas odnaleziony*, tłum. Julia Juryś.

[29] Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. Czas odnaleziony*, tłum. Julian Rogoziński, PIW, Warszawa 1974, s. 449.

[30] Józef Czapski, *Świat w moich oczach. Rozmowy przeprowadził Piotr Kłoczowski*, Apostolicum–Éditions du Dialogue, Ząbki–Paryż 2001, s. 88.

[31] *Idem, Proust w Griazowcu, op.cit.*, s. 112.

[32] *Idem, Wyrwane strony, op.cit.*, s. 39.

[33] *Idem, Świat w moich oczach, op.cit.*, s. 104.

[34] *Ibid.*, s. 110.

[35] *Ibid.*, s. 88.

[36] *Exposition de peintures de Boddane, Boraczok, Cybis, Czapski, Jarema, Jast-Strzalecki, Nacht, Potworowski, Rudzka-C., Seydenman, Waliszewski*, Galerie Zak, Paryż 1930.

[37] Niepublikowany list Józefa Czapskiego do Gertrudy Stein przechowywany w Beinecke Library, Yale University. Oryginał w języku francuskim.

[38] Józef Czapski, *O skokach i locie*, w: *idem, Patrząc, op.cit.*, s. 107–108.

[39] *Ibid.,* s. 107.

[40] Niepublikowany list Józefa Czapskiego do Gertrudy Stein z 4 VI 1930, przechowywany w Beinecke Library, Yale University. Oryginał w języku francuskim.

Rozdział 3

[41] Józef Czapski, *Tło polskie i paryskie*, w: *idem, Oko*, Instytut Literacki, Paryż 1960, cytat za: *idem, Patrząc, op.cit.*, s. 40.

[42] *Idem, Rewolucja Cézanne’a*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 16, cytat za: *idem, Patrząc, op.cit.*, s. 56.

[43] *Ibid.*, s. 57.

[44] Paul Cézanne, list do Emila Bernarda z 21 IX 1906, w: *idem, Listy*, tłum. Joanna Guze, PIW, Warszawa 1968, s. 287.

[45] Józef Czapski, *Matisse i troglodyta*, „Kultura" 1970, nr 10, cytat za: *idem, Patrząc, op.cit.*, s. 315.

[46] Józef Czapski, List do Zbigniewa Herberta z 27 XI 1977, w: Józef i Maria Czapscy / Katarzyna i Zbigniew Herbertowie, *Korespondencja*, oprac. Jan Strzałka, Zeszyty Literackie, Warszawa 2017, s. 79.

[47] Konrad Winkler, *Malarstwo, grafika, metaloplastyka*, „Pion" 1938, nr 16.

[48] Józef Czapski, *Tło polskie i paryskie, op.cit.*, s. 39.

[49] *Idem, Świat w moich oczach, op.cit.*, s. 105.

[50] *Ibid.*, s. 104, 105.

Rozdział 4

[51] Timothy Snyder, *Skrwawione ziemie*, tłum. Bartłomiej Pietrzyk, Świat Książki, Warszawa 2011, s. 138.

[52] Treść zapisu za: Stanisław Sierpowski, *Źródła do historii powszechnej okresu międzywojennego,* t. III: *1935–1936*, UAM, Poznań 1992, s. 452–453.

[53] William L. Shirer, *The Rise and Fall of the Third Reich: A History of Nazi Germany*, Simon&Schuster, Nowy Jork 2011, s. 599.

[54] *Materiały do dziejów polskiego uchodźstwa niepodległościowego: władze RP na obczyźnie podczas II Wojny Światowej*, Polskie Towarzystwo Naukowe na Obczyźnie, Londyn 1994, s. 135.

[55] Halik Kochanski, *The Eagle Unbowed: Poland and the Poles in the Second World War,* Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2012, s. 49.

[56] Fragment dopisany przez Józefa Czapskiego do francuskiego wydania *Wspomnień starobielskich* (*Souvenirs de Starobielsk*), wstęp Gustaw Herling-Grudziński, Témoignages, Rzym 1945, s. 17. Pierwsze wydanie polskie (bez powyższego fragmentu): *Wspomnienia starobielskie*, Biblioteka Orła Białego, nakładem Oddziału Kultury i Prasy Drugiego Korpusu, 1944.

[57] Victor Zaslavsky, *Class Cleansing: The Katyn Massacre*, Telos Press, Nowy Jork 2009, s. 8.

[58] *Ibid.*, s. 9.

[59] Cytat za: *IV rozbiór Polski,* wstęp i oprac. Andrzej L. Szcześniak, Alfa, Warszawa 1990, s. 135.

[60] *Ibid.*, s. 135.

[61] *The Katyń Forest Massacre: Hearings Before the Select Committee to Conduct an Investigation of the Facts, Evidence and Circumstances of the Katyń Forest Massacre, Eighty-second Congress, First-[second] Session, on Investigation of the Murder of Thousands of Polish Officers in the Katyń Forest Near Smolensk, Russia*, U.S. Government Printing Office, Waszyngton 1952, s. 1639.

[62] Józef Czapski, *Wspomnienia starobielskie*, cytat za: *idem, Na nieludzkiej ziemi*, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 12–14.

Rozdział 5

[63] *Ibid.*, s. 15.

[64] *Ibid.*, s. 17.

[65] *Ibid.*, s. 17–20.

[66] Wstęp do wykładów Józefa Czapskiego o Prouście, napisany po francusku w roku 1944 i wydany w tomie: Józef Czapski, *Proust contre la déchéance: Conférence au camp de Griazowietz*, Noir sur Blanc, Lozanna 1987, s. 7–8.

[67] Józef Czapski, *Wspomnienia starobielskie, op.cit.*, s. 23.

[68] *Idem, Na nieludzkiej ziemi*, Instytut Literacki, Paryż 1949; cytat za wyd.: Czytelnik, Warszawa 1990, s. 249.

[69] *Idem, Wspomnienia starobielskie, op.cit.*, s. 37–38.

[70] Bronisław Młynarski, *W niewoli sowieckiej*, Gryf, Londyn 1974, s. 145–146.

[71] Józef Czapski, *Wspomnienia starobielskie, op.cit.*, s. 32, 33.

[72] *Ibid.*, s. 31.

[73] *Ibid.*, s. 41.

[74] Ze wstępu Andrzeja Szpilmana do książki: Władysław Szpilman, *Pianista*, Znak, Kraków 2001, s. 5.

Rozdział 6

[75] Salomon W. Slowes, *The Road to Katyn: A Soldier's Story*, red. Władysław Bartoszewski, Blackwell, Cambridge 1992, s. 96.

[76] Józef Czapski, *Wspomnienia starobielskie, op.cit.*, s. 37, 38.

[77] *Idem, Tło rosyjskie*, w: *idem, Oko*, cytat za: *idem, Patrząc, op.cit.*, s. 93.

[78] *Ibid.*, s. 91–92.

[79] Aleksander Wat, *Mój wiek*, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 241.

[80] Józef Czapski, *Proust w Griazowcu, op.cit.*, s. 109–110.

[81] *Ibid.* s. 111.

[82] *Idem, Proust contre la déchéance: Conférences au camp de Griazowietz, op.cit.*, s. 10.

[83] *Idem, Proust w Griazowcu, op.cit.*, s. 110.

[84] *Ibid.* s. 163.

[85] *Ibid.*, s. 109.

[86] *Ibid.*, s. 108.

[87] *Idem, Tło rosyjskie, op.cit.*, s. 94.

[88] Władysław Anders, *Bez ostatniego rozdziału. Wspomnienia z lat 1939–1946*, Bellona, Warszawa 2007, s. 78.

[89] *Ibid.*, s. 78.

[90] Józef Czapski, *Na nieludzkiej ziemi, op.cit.*, s. 49, 50.

Rozdział 7

[91] *Ibid.*, s. 50–51.

[92] *Ibid.*, s. 142.

[93] Władysław Anders, *op.cit.*, s. 123.

[94] Józef Czapski, *Na nieludzkiej ziemi, op.cit.*, s. 132.

[95] *Ibid.*, s. 149–150.

[96] *Ibid.*, s. 151.

[97] *Ibid.*, s. 152.

[98] *Ibid.*, s. 156.

[99] *Ibid.*, s. 160–161.

[100] *Ibid.*, s. 168, 169.

[101] *Ibid.*, s. 177.

[102] Eugenia Maresch, *Katyń 1940. Dowody zdrady Zachodu. Dokumenty z brytyjskich archiwów,* tłum. Marek Urbański, Świat Książki, Warszawa 2014, s. 29.

[103] Józef Czapski, *Na nieludzkiej ziemi, op.cit.*, s. 164, 165.

[104] *Ibid.*, s. 175–176.

Rozdział 8

[105] *Idem, O skokach i locie, op.cit.*, s. 105.

[106] *Idem, O przerwach w pracy*, cytat za: *idem, Patrząc, op.cit.*, s. 103.

[107] *Idem, O skokach i locie, op.cit.,* s. 105–106.

[108] *Idem, O wizji i kontemplacji*, cytat za: *idem, Patrząc, op.cit.*, s. 109.

[109] *Idem, O przerwach w pracy, op.cit.*, s. 103.

[110] *Idem*, List do Ludwika Heringa, 25–31 I 1957, w: Józef Czapski / Ludwik Hering, *Listy*, oprac. Ludmiła Murawska-Péju, Dorota Szczerba, Julia Juryś, Piotr Kłoczowski, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2015, t. I, s. 252.

[111] *Idem, Na nieludzkiej ziemi, op.cit.*, s. 251–253.

[112] Władysław Anders, *op.cit.*, s. 138–139.

[113] *Ibid.*, s. 155.

[114] Józef Czapski, *Terre inhumaine*, tłum. Maria Adela Bohomolec, L'Age d'Homme, Lozanna 1991, s. 124; *idem, Na nieludzkiej ziemi, op.cit.*, s. 222

[115] *Idem*, niepublikowany zapis z dziennika, marzec 1942.

[116] *Idem, Na nieludzkiej ziemi, op.cit.*, s. 226.

[117] *Ibid.*, s. 244.

[118] *Ibid.*, s. 242.

[119] *Ibid.*, s. 241, 242.

[120] *Ibid.*, s. 245.

[121] *Idem, Wyrwane strony, op.cit.,* s. 248.

[122] Josif Brodski, *Muza żałoby*, tłum. Krystyna Tarnowska, w: *idem, Śpiew wahadła*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2014, s. 37, 38.

[123] Adam Zagajewski, *Piłowanie i błysk*, w: *idem, Obrona żarliwości*, a5, Kraków 2002, s. 91.

[124] Józef Czapski, *Na nieludzkiej ziemi, op.cit.*, s. 245, 246.

[125] *Ibid.*, s. 246.

[126] *Ibid.*, s. 246.

[127] *Ibid.*, s. 246.

[128] *Ibid.*, s. 246.

[129] *Ibid.*, s. 246, 247.

[130] *Ibid.*, s. 247.

[131] Kenneth Fedzin, *In Search of Staszewski*, Troubador, Londyn 2014, s. 144.

Rozdział 9

[132] Józef Czapski, *Na nieludzkiej ziemi, op.cit.*, s.334

[133] *Idem, Na nieludzkiej ziemi, op.cit.*, s. 326–328.

[134] Gustaw Herling-Grudziński, *Inny świat*, Instytut Literacki, Paryż 1965, s. 110.

[135] Józef Czapski, *Na nieludzkiej ziemi, op.cit.*, s. 326.

[136] Anthony Eden, *The Reckoning,* Houghton, Londyn 1975, s. 432.

[137] Robert Dallek, *Franklin D. Roosevelt and American Foreign Policy, 1932–1945*, Oxford University Press, Oksford 1995, s. 338.

[138] Józef Czapski, *Na nieludzkiej ziemi, op.cit.* s. 357.

[139] Allen Paul, *Katyń*, tłum. Zofia Kunert, Świat Książki, Warszawa 2006, s. 246.

[140] Andrzej Leszek Szcześniak, *Katyń. Tło historyczne, fakty, dokumenty*, Alfa, Warszawa 1989, s. 143.

[141] Allen Paul, *op.cit.*, s. 244.

[142] *Ibid.*, s. 245.

[143] *Katyn – Despatches of Sir Owen O'Malley to the British Government*, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1972.

[144] Owen O'Malley, *The Phantom Caravan*, John Murray, Londyn 1954, s. 228.

[145] Józef Czapski, *Na nieludzkiej ziemi, op.cit.*, s. 99.

[146] Harold Nicolson, *Diaries and Letters 1939–1945*, Collins, Londyn 1967, s. 303.

[147] Edward Raczyński, *W sojuszniczym Londynie*, Orbis, Londyn 1960, s. 184.

[148] Józef Czapski, niepublikowany zapis z dziennika, 20 XII 1942.

[149] Władysław Anders, *op.cit.*, s. 209.

Rozdział 10

[150] *Ibid.*, s. 214.

[151] *Ibid.*, s. 214.

[152] *Ibid.*, s. 233.

[153] Józef Czapski, *Na nieludzkiej ziemi, op.cit.*, s. 368.

[154] André Gide, *Rencontre à Sorrente*, w: *idem, Rencontres*, Éditions Ides et Calendes, Paryż 1948, s. 54.

[155] Niepublikowany artykuł Marthy Gellhorn (1944), Howard Gotlieb Archival Research Center, Boston University.

[156] Oryginał w języku francuskim, polski pierwodruk: „Orzeł Biały" 1944 nr 34, cytat za: J. Czapski, *Rozproszone*, oprac. Paweł Kądziela, Więź, Warszawa 2005, s. 95.

[157] Wstęp Gustawa Herlinga-Grudzińskiego do francuskiego wydania *Wspomnień starobielskich, op.cit.*, s. 8.

Rozdział 11

[158] Józef Czapski, *Na nieludzkiej ziemi, op.cit.*, s. 372.

[159] *Idem, Tło paryskie*, w: *idem, Oko*, cytat za: *idem, Patrząc, op.cit.*, s. 125.

[160] *Idem, Groby czy skarby*, „Kultura" 1948, nr 5, cytat za: *idem, Tumult i widma*, Instytut Literacki, Paryż 1981, s. 25, 27–28.

[161] Gustaw Herling-Grudziński, wstęp do *Wspomnień starobielskich, op.cit.* Powyższe fragmenty ukazały się po polsku pod tytułem *Nasz powrót z ZSRR* w tomie: *idem, Wyjścia z milczenia*, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 32, 34, 35.

[162] George Orwell, *Folwark Zwierzęcy*, tłum. Bartłomiej Zborski, Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2004, s. 95; List do Rogera Senhouse'a, 17 III 1945, w: Peter Davison, *George Orwell: A Life in Letters*, Liveright, Londyn 2013, s. 246.

[163] George Orwell, list do Arthura Koestlera w: Peter Davison, *op.cit.*, s. 291.

[164] Józef Czapski, *Prawda o Katyniu*, „Gavroche" 12 V 1945; cytat za: *idem, Na nieludzkiej ziemi*, Znak, Kraków 2011, s. 359.

[165] *Idem, Malraux*, „Kultura" 1977 nr 1–2, cytat za: *idem, Tumult i widma, op.cit.*, s. 330.

[166] *Ibid.*, s. 331.

[167] Cytat za: Annie Cohen-Solal, *Sartre: A Life*, Patheon, Londyn 1988, s. 328.

[168] Czesław Miłosz, *Abecadło*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 298, 299.

[169] Nicola Chiaromonte, *Albert Camus*, w: *idem, Granice duszy*, tłum. Stanisław Kasprzysiak, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 12.

[170] Józef Czapski, *Czy Maritain miał rację?*, „Kultura" 1949, nr 3, cytat za: *idem, Czytając, op.cit.*, s. 186, 187.

[171] *Idem, Malraux, op.cit.*, s. 330.

[172] *Idem*, List do Ludwika Heringa, 21 II 1946, w: Józef Czapski / Ludwik Hering, *Listy, op.cit.*, t. I, s. 35–39.

[173] *Idem, Dwadzieścia pięć lat*, „Kultura" 1972, nr 7–8, cytat za: *idem, Rozproszon*e, *op.cit.*, s. 366.

[174] *Idem, Raj utracony, op.cit.*, s. 134.

[175] *Ibid.*, s. 130.

[176] *Idem, Mój Londyn, op.cit.*, s. 121.

[177] *Idem, Raj utracony, op.cit.*, s. 136.

[178] *Ibid.*, s. 132.

[179] Witold Gombrowicz, *Walka o sławę*, oprac. Jerzy Jarzębski, t. I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 48, 49.

[180] Józef Czapski, *Raj utracony, op.cit.*, s. 142.

Rozdział 12

[181] *Idem, Malraux, op.cit.*, s. 331.

[182] *Ibid.*, s. 331–332.

[183] Czesław Miłosz, *Był raz...*, w: *idem, Zaczynając od moich ulic*, Znak, Kraków 2006, s. 434, 437.

[184] Józef Czapski, List do Ludwika Heringa, 10 X 1947, w: Józef Czapski / Ludwik Hering, *Listy, op.cit.*, t. I, s. 62.

[185] Ludwik Hering, List do Józefa Czapskiego, 23 VIII 1948, w: Józef Czapski / Ludwik Hering, *Listy, op.cit.*, t. I, s. 105.

[186] Józef Czapski, List do Ludwika Heringa, 25 XI 1947, w: Józef Czapski / Ludwik Hering, *Listy, op.cit.*, t. I, s. 68.

[187] *Idem, Wyrwane strony, op.cit.*, s. 189.

[188] Simone Weil, *Świadomość nadprzyrodzona*, tłum. Aleksandra Olędzka-Frybesowa, PAX, Warszawa 1999, s. 310.

[189] *Ibid.*, s. 245.

[190] *Ibid.*, s. 259.

[191] *Idem*, List do ojca Perrin, 14 V 1942, w: *idem, Dzieła,* tłum. Małgorzata Frankiewicz, Brama, Poznań 2004, s. 692.

[192] Blaise Pascal, *Myśli*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, nakładem Księgarni św. Wojciecha, Poznań 1921, s. 99.

[193] Józef Czapski, *Proust w Griazowcu, op.cit.*, s. 131.

[194] *Idem*, Listy do Ludwika Heringa, 8 X i 10 X 1947, w: Józef Czapski / Ludwik Hering, *Listy, op.cit.*, t. I, s. 59–67.

[195] Czesław Miłosz, *Rodzinna Europa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 232.

[196] Józef Czapski, *Na nieludzkiej ziemi, op.cit.*, s. 47.

[197] *Idem, Malraux, op.cit.*, s. 330.

[198] *Ibid.*, s. 330.

[199] *Idem, Groby czy skarby, op.cit.*, s. 25.

[200] *Ibid.*, s. 31.

[201] François Mauriac, *Bezimienni umarli*, „Le Figaro", kwiecień 1949, cytat za: J. Czapski, *Pamiętając*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2013, s. 119 (tłum. Julia Juryś).

[202] Ludwik Hering, List do Józefa Czapskiego, 13 IX 1949, w: Józef Czapski / Ludwik Hering, *Listy, op.cit.*, t. I, s. 143.

[203] Józef Czapski, *Szeptem*, „Kultura" 1949, nr 6, cytat za: *idem, Rozproszone, op.cit.*, s. 162, 163.

[204] *Idem*, List do Ludwika Heringa, 18 VII 1949, w: Józef Czapski / Ludwik Hering, *Listy, op.cit.*, t. I, s. 126.

[205] *Idem*, List do Ludwika Heringa, 14 IX 1949, w: Józef Czapski / Ludwik Hering, *Listy, op.cit.*, t. I, s. 138.

Rozdział 13

[206] *Idem, Człowiek w Rosji sowieckiej, op.cit.*, s. 136, 137, 138.

[207] Czesław Miłosz, *Zniewolony umysł*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 297.

[208] Brulion listu Czesława Miłosza do nieznanego adresata, cytat za: Andrzej Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Znak, Kraków 2011, s. 455.

[209] Józef Czapski, *Prawie niebo*, „Kultura" 1950, nr 9; cytat za: *idem, Tumult i widma, op.cit.*, s. 65.

[210] *Idem, „Tamten brzeg" i własne wspomnienia, op.cit.*, s. 379.

[211] Jan Lechoń, *Dziennik*, t. I, PIW, Warszawa 1992, s. 332.

[212] Józef Czapski, *Dzwonki*, „Kultura" 1950, nr 11, cytat za: *idem, Tumult i widma, op.cit.*, s. 110–111.

[213] *Ibid.*, s. 112–113.

[214] *Ibid.*, s. 114.

[215] *Ibid.,* s. 116.

[216] *Idem, Czarne lusterko*, „Kultura" 1950 nr 12, cytat za: *idem, Tumult i widma, op.cit.*, s. 76–77.

[217] *Idem, Dzwonki, op.cit.*, s. 117.

[218] *Idem, Czarne lusterko, op.cit.*, s. 80.

[219] *Idem, „It is our custom"*, „Kultura" 1951 nr 1, cytat za: *idem, Tumult i widma, op.cit.*, s. 121.

[220] *Ibid.*, s. 120–121.

[221] *Ibid.*, s. 120–121.

[222] *Ibid.*, s. 125–126.

[223] *Ibid.*, s. 129–130.

[224] *Idem, Łańcuch niewidzialny*, „Kultura" 1950 nr 6, cytat za: *idem, Tumult i widma, op.cit.*, s. 87–88.

[225] *Idem, „It is our custom", op.cit.*, s. 122–124.

[226] *Ibid.*, s. 124–125.

[227] *Idem, Biada urzędnikom*, „Kultura" 1950 nr 7–8, cytat za: *idem, Swoboda tajemna, op.cit.*, s. 77.

[228] Adam Michnik, *Rozmowa z Czesławem Miłoszem*, „Gazeta Wyborcza" 1991, nr 132.

Rozdział 14

[229] Jeanne Hersch, *Eclairer l'Obscur*, L'Age d'Homme, Lozanna 1986, cytat za: „Zeszyty Literackie" 1993 nr 44, s. 133.

[230] Daniel Halévy, wstęp do katalogu wystawy w Galerie Motte, 1961, cytat za: Józef Czapski, *Pamiętając, op.cit.*, s. 119.

[231] *Ibid.*, s. 120.

[232] Albert Camus, niepublikowany list do Józefa Czapskiego, 26 XI 1952, Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanes, Centre Albert Camus.

[233] Józef Czapski, List do Ludwika Heringa, 4 XII 1952, w: Józef Czapski / Ludwik Hering, *Listy, op.cit.*, t. I, 176.

[234] Józef Czapski, *Wyrwane strony, op.cit.*, s. 7, 8.

[235] *Ibid.*, s. 101.

[236] Józef Czapski, List do Czesława Miłosza, 1 VIII 1963, cytat za: *idem, Pamiętając, op.cit.*, s. 105.

[237] Marcel Proust, *W stronę Swanna*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, PIW, Warszawa 1956, s. 28.

[238] Józef Czapski, *Tempo i jakość pracy*, cytat za: *idem, Patrząc, op.cit.*, s. 97.

[239] André Malraux*, Les Voix du silence*, Gallimard, Paryż 1951, s. 97.

[240] Hugo von Hofmannsthal, *Tak, niektórzy*, tłum. Paweł Hertz.

[241] Józef Czapski, *Wyrwane strony, op.cit.*, s. 150.

[242] *Idem, O wizji i kontemplacji, op.cit.*, s. 109.

[243] Konstanty A. Jeleński, List do Józefa Czapskiego, 25 IX 1950, cytat za: *idem, Listy z Korsyki*. *Do Józefa Czapskiego*, wybór i oprac. Wojciech Karpiński, Zeszyty Literackie, Warszawa 2001, s. 5.

[244] *Idem, Czwórjęzyczne kłopoty*, cytat za: *idem, Chwile oderwane*, oprac. Piotr Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 385.

[245] *Idem*, List do Józefa Czapskiego z lata 1953, cytat za: *idem, Listy z Korsyki, op.cit.*, s. 18.

[246] *Ibid.,* s. 10–12.

[247] Czesław Miłosz, *Leonor Fini*, w: *idem, Wiersze ostatnie*, Znak, Kraków 2006, s. 33.

[248] Konstanty A. Jeleński, List do Józefa Czapskiego z lata 1953, w: *idem, Listy z Korsyki, op.cit.*, s. 18.

[249] *Ibid.*, s. 9, 10.

[250] Niepublikowane listy Catherine Djurklou do Józefa Czapskiego, Archiwum Instytutu Literackiego w Maisons-Laffitte

[251] Józef Czapski, *Świat w moich oczach..., op.cit.*, s. 105, 109.

[252] *Idem, Wyrwane strony, op.cit.*, s. 113, 114.

[253] *Idem, Głosy milczenia*, „Kultura” 1952, nr 11, cytat za: *idem, Patrząc, op.cit.*, s. 168.

[254] *Idem, Wyrwane strony, op.cit.,* s. 44.

[255] *Ibid.*, s. 51, 52.

[256] *Idem, Głosy milczenia, op.cit.*, s. 175.

[257] Miguel Lopez-Remiro, *Mark Rothko: Writings on Art,* Yale University Press, New Haven 2006, s. 125.

[258] Józef Czapski, *Głosy milczenia, op.cit.*, s. 176.

[259] *Idem, Czy należy zabić Buffeta?,* „Kultura” 1958, nr 5, cytat za: *idem, Patrząc, op.cit.*, s. 238.

[260] Józef Czapski, List do Ludwika Heringa, maj–czerwiec 1953, w: Józef Czapski / Ludwik Hering, *Listy, op.cit.*, t. I, s. 184.

[261] *Idem*, List do André Malraux, cytat za: Murielle Werner-Gagnebin, *Czapski. La main et l'espace*, L'Age d'Homme, Lozanna 1974, s. 122.

Rozdział 15

[262] *Idem, Tumult i widma*, „Kultura” 1955, nr 12, cytat za: *idem, Tumult i widma, op.cit.*, s. 144–145.

[263] Witold Gombrowicz, *Dziennik (1964)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 141.

[264] Czesław Miłosz, *Historia literatury polskiej*, Znak, Kraków 2010, s. 499.

[265] Adam Zagajewski, *Piłowanie i błysk*, w: *idem, Obrona żarliwości*, a5, Kraków 2003, s. 69.

[266] Ludwik Hering, List do Józefa Czapskiego, 17 VII 1957, w: Józef Czapski / Ludwik Hering, *Listy, op.cit.*, t. I, s. 276.

[267] Józef Czapski, List do Andrzeja Wajdy i Krystyny Zachwatowicz, 2 III 1987, „Zeszyty Literackie” 2016, nr 132.

[268] Józef Czapski, *Więzy nierozerwalne*, „Kultura” 1986, nr 7–8, cytat za: *idem, Patrząc, op.cit.*, s. 424.

[269] Józef Czapski, Wstęp do katalogu wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu, 1957.

[270] Józef Czapski, List do Ludwika Heringa, 11 X 1953, w: Józef Czapski / Ludwik Hering, *Listy, op.cit.*, t. I, s. 153.

[271] Jean Colin, *Z dziennika* (10 V 1956), cytat za: Józef Czapski, *Pamiętając, op.cit.*, s. 118.

[272] Zbigniew Herbert, *Studium przedmiotu*, Czytelnik, Warszawa 1961.

[273] Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2004, s. 19.

[274] Wojciech Karpiński, *Portret Czapskiego, op.cit.,* s. 39.

Rozdział 16

[275] Jerzy Stempowski, *Księgozbiór przemytników*, cytat za: *idem, Od Berdyczowa do Rzymu*, Instytut Literacki, Paryż 1971, s. 90.

[276] *Ibid.*, s. 91.

[277] *Ibid.*, s. 98.

[278] *Ibid.*, s. 98.

[279] Marcel Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, PIW, Warszawa 1957, s. 475.

[280] Józef Czapski, *Wyrwane strony, op.cit.*, s. 67.

[281] *Ibid.*, s. 113.

[282] *Ibid.*, s. 115–116.

[283] *Ibid.*, s. 109.

[284] *Ibid.*, s. 19.

[285] *Ibid.*, s. 106–107.

[286] *Ibid.*, s. 111.

[287] *Ibid.*, s. 112.

[288] *Ibid.*, s. 110.

[289] *Ibid.*, s. 37.

[290] *Ibid.*, s. 10.

[291] *Ibid.*, s. 38–40.

[292] *Ibid.*, s. 51.

[293] *Ibid.*, s. 52.

[294] *Ibid.*, s. 53.

[295] *Ibid.*, s. 65–66.

[296] *Ibid.*, s. 131–132.

[297] *Ibid.*, s. 67.

[298] *Ibid.*, s. 141–142.

[299] *Ibid.*, s. 151.

[300] *Ibid.*, s. 193–194.

Rozdział 17

[301] *Idem, Oko*, Instytut Literacki, Paryż 1960, s. 9.

[302] Konstanty A. Jeleński, *Oko i czas*, cytat za: *idem, Chwile oderwane, op.cit.*, s. 263–265.

[303] Józef Czapski, *Abstrakcja – za i przeciw*, w: *idem, Oko, op.cit.*, s. 207.

[304] *Ibid.*,s. 208.

[305] *Ibid.*, s. 214.

[306] *Ibid.*, s. 215.

[307] Józef Czapski, *Prąd niepowstrzymany*, w: *idem, Oko, op.cit.*, s. 199–200.

[308] *Ibid.*, s. 201.

[309] *Ibid.*, s. 200.

[310] *Ibid.*, s. 199–204.

[311] *Ibid.*, s. 205.

[312] *Ibid.*, s. 205.

[313] Konstanty A. Jeleński, *Czyste malarstwo czy poetyka*, cytat za: *idem, Chwile oderwane, op.cit.*, s. 190–191.

[314] Józef Czapski, *Tło rosyjskie*, w: *idem, Oko, op.cit.*, s. 64.

[315] Konstanty A. Jeleński, *Czyste malarstwo czy poetyka, op.cit.*, s. 192.

[316] Józef Czapski, *Rewolucja Cézanne'a, op.cit.*, s. 56.

[317] Paul Cézanne, List do Joachima Gasqueta (tłum. Józef Czapski), cytat za: K.A. Jeleński, *Chwile oderwane, op.cit.*, s. 191.

[318] Konstanty A. Jeleński, *Czyste malarstwo czy poetyka, op.cit.*, s. 191, 192.

[319] *Ibid.*, s. 191.

[320] *Ibid.*, s. 192.

[321] *Ibid.*, s. 194.

[322] *Ibid.*, s. 194.

[323] Józef Czapski, *Głosy milczenia, op.cit.*, s. 179.

[324] *Idem, Wyrwane strony, op.cit.*, s. 53–55.

[325] Wojciech Karpiński, *Książki zbójeckie*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2009, s. 59.

[326] Marcel Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, PIW, Warszawa 1965, s. 275.

[327] Randall Jarrell, *Poetry and the Age*, Faber and Faber, Londyn 1996, s. 206.

[328] Józef Czapski / Witold Gombrowicz, *Listy*, oprac. Mikołaj Nowak-Rogoziński, „Zeszyty Literackie" 2018, nr 141, s. 55–69.

[329] Józef Czapski / Witold Gombrowicz, *Listy, op.cit.*, s.64

[330] Witold Gombrowicz, *Fragment z dziennika (1969)*, „Kultura" 1969, nr 7–8, s. 9.

Rozdział 18

[331] Jacek Woźniakowski, *Józef Czapski*, cytat za: *idem, Pisma wybrane*, t. VI, Universitas, Kraków 2011.

[332] Józef Czapski, *Wyrwane strony, op.cit.*, s. 17.

[333] William Shakespeare, *Hamlet*, tłum. Stanisław Barańczak, cytat za: *idem, 100 słynnych monologów*, Znak, Kraków 1996, s. 151.

Rozdział 19

[334] Józef Czapski, *Wyrwane strony, op.cit.*, s. 57–59.

[335] *Ibid.*, s. 60.

[336] Victor Erlich, *Child of a Turbulent Century*, Northwestern University Press, Chicago 2006, s. 185.

[337] Józef Czapski, *Wyrwane strony, op.cit.*, s. 59.

[338] Eric Werner, *Portrait d'Eric*, Xenia, Vevey 2010, s. 32.

[339] *Ibid.*, s. 33.

[340] Józef Czapski, List do Ludwika Heringa, 21 II 1946, w: Józef Czapski / Ludwik Hering, *Listy, op.cit.*, t. I, s. 38.

[341] *Idem, Wyrwane strony, op.cit.*, s. 70.

[342] Konstanty A. Jeleński, *Z Józefem Czapskim w Luwrze*, cytat za: *idem, Chwile oderwane, op.cit.*, s. 303.

[343] Józef Czapski, list do Ludwika Heringa, 21 IX 1978, w: Józef Czapski / Ludwik Hering, *Listy, op.cit.*, t. II, s. 270.

[344] Konstanty A. Jeleński, List do Józefa Czapskiego, 27 VI 1975, cytat za: *idem, Listy z Korsyki, op.cit.*, s 47.

[345] Johann Wolfgang von Goethe, *Podróż włoska*, tłum. Henryk Krzeczkowski, Warszawa 1980, s. 312.

[346] Józef Czapski, niepublikowany zapis z dziennika, 23 X 1977.

Rozdział 20

[347] Czesław Miłosz, *Był raz..., op.cit.*, s. 434.

[348] *Ibid.*, s. 435.

[349] Józef Czapski, niepublikowany zapis z dziennika, 1942.

[350] *Idem*, niepublikowany list do Richarda Aeschlimanna, Archiwum Richarda Aeschlimanna, Chexbres.

[351] *Idem, De Staël*, „Kultura” 1981, nr 11, cytat za: *idem, Patrząc, op.cit.*, s. 390.

[352] *Idem*, list do Ludwika Heringa, 15 VI 1981, w: Józef Czapski / Ludwik Hering, *Listy, op.cit.*, t. II, s. 281, 282.

[353] *Idem*, niepublikowany zapis z dziennika, 27 V 1977.

[354] Konstanty A. Jeleński, List do Józefa Czapskiego, 16 IX 1981, cytat za: *idem, Listy z Korsyki, op.cit.*, s. 55, 56.

[355] Adam Zagajewski, *Piłowanie i błysk, op.cit.*, s. 69.

[356] William Shakespeare, *Zimowa powieść*, tłum. L. Ulrich, cytat za: *idem, Dzieła dramatyczne*, PIW, Warszawa 1958, s. 685.

[357] Józef Czapski, *Głosy milczenia, op.cit.*, s. 177.

[358] *Idem, O skokach i locie, op.cit.*, s. 105.

[359] Kazimierz Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, tłum. Stanisław Fijałkowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 76.

[360] Jan Paweł II, homilia w katedrze św. Jana w Warszawie, 16 VI 1983.

[361] Adam Michnik, *Czytając*, w: *idem, Polskie pytania*, Zeszyty Literackie, Paryż 1987, s. 42.

[362] Adam Michnik, *Czytając, op.cit.*, s. 42, 43.

[363] *Ibid.*, s. 75.

[364] *Ibid.*, s. 76.

[365] Czesław Miłosz, *Rok myśliwego*, Znak, Kraków 2001, s. 334.

[366] Ludwig Wittgenstein, List do Paula Engelmana, 9 IV 1917 (tłum. Czesław Miłosz), cytat za: Czesław Miłosz, *Nieobjęta ziemia*, Instytut Literacki, Paryż 1984, s. 116.

[367] Józef Czapski, List do Czesława Miłosza, 4 III 1983, cytat za: Czesław Miłosz, *Nieobjęta ziemia, op.cit.*, s. 115–117.

Rozdział 21

[368] Adam Zagajewski, *Piłowanie i błysk, op.cit.*, s. 69.

[369] *Ibid.*, s. 69.

[370] Adam Zagajewski, *Twarz van Gogha*, w: *idem, Jechać do Lwowa*, Londyn, Aneks, 1985, s. 52.

[371] Józef Czapski, niepublikowany zapis z dziennika, grudzień 1984.

[372] *Idem*, niepublikowane zapisy z dziennika, grudzień 1984 i styczeń 1985.

[373] *Idem*, niepublikowany zapis z dziennika, 9 X 1985.

[374] *Idem*, niepublikowany zapis dziennika, październik 1988.

[375] *Idem*, niepublikowany zapis z dziennika, grudzień 1984.

[376] *Idem*, niepublikowany list do Richarda Aeschlimanna, Archiwum Richarda Aeschlimanna, Chexbres.

[377] *Idem*, List do Zygmunta Mycielskiego, 6 II 1985, „Kamerton" 2013, nr 57, s. 34, 35.

[378] *Idem*, niepublikowany list do Barbary i Richarda Aeschlimannów, Archiwum Richarda Aeschlimanna, Chexbres.

[379] *Idem, Śmierć Cézanne'a*, „Kultura" 1985 nr 6, cytat za: *idem, Patrząc, op.cit.*, s. 421.

[380] *Ibid.*, s. 420.

[381] *Ibid.*, s. 423.

[382] *Idem*, List do Zygmunta Mycielskiego, 6 II 1985, *op.cit.*, s. 36.

[383] Wojciech Karpiński, *Portret Czapskiego, op.cit.*, s. 82, 83.

[384] Józef Czapski, List do Zygmunta Mycielskiego, 27 IX 1985, *op.cit.*, s. 42.

[385] *Idem, Wnioski niedomyślane*, „Kultura" 1985 nr 7, cytat za: *idem, Patrząc, op.cit.*, s. 429–430.

[386] *Ibid.*, s. 429–430.

[387] Theodor Adorno, *O stylu późnym Beethovena*, cytat za: Edward W. Said, *O stylu późnym*, tłum. Barbara Kopeć-Umiastowska, Ossolineum, Wrocław 2017, s. 13.

[388] Władimir Weidlé, *Les Abeilles d'Aristée*, Gallimard, Paryż 1954, s. 192

[389] *Ibid.*, s. 192.

[390] Józef Czapski, List do Zbigniewa Herberta, 2 VI 1986, w: Józef i Maria Czapscy / Katarzyna i Zbigniew Herbertowie, *Korespondencja, op.cit.*, s. 97.

[391] *Idem*, List do Zygmunta Mycielskiego, 20 II 1987, *op.cit.*, s. 82.

[392] *Idem*, niepublikowany zapis z dziennika z 1987 roku.

[393] *Idem*, niepublikowany zapis z dziennika, 5 V 1987.

[394] Czesław Miłosz, *Rok myśliwego, op.cit.*, s. 331, 332.

[395] Natalia Lebiediewa, *Jeńcy polscy w obozach NKWD. Przypadek Józefa Czapskiego*, „Zeszyty Literackie" 1995, nr 50, s. 124.

[396] Wojciech Karpiński, *Portret Czapskiego, op.cit.*, s. 215.

[397] Józef Czapski, *Wyrwane strony, op.cit.*, s. 99.

[398] *Ibid.*, s. 151–152.

[399] Benjamin Ivry, *Searching for pain and painting for pleasure*. „The European" 7–9 IX 1990.

[400] Emil Cioran, niepublikowany list do Józefa Czapskiego, wklejony do dziennika Józefa Czapskiego, Archiwum Józefa Czapskiego.

[401] Mavis Gallant, niepublikowany fragment dziennika, archiwum prywatne.

[402] Słowa: Franz von Schober, tłum. Julia Juryś.